王志安 著

ZHUANKE XUEXI ZHINAN

篆刻学习指南

篆刻

科普教育与艺术修养
青苹果电子图书系列

篆刻学习指南

王志安　著

Green Apple Data Center

前　言

古朴高雅、源远流长的篆刻艺术，是我们民族文化的瑰宝。它同我国的书法艺术及中国绘画一样，都是在漫长的历史岁月中孕育过一代又一代名家巨匠、涌现过无数精品佳作，因而使人心醉神迷的传统艺术形式。这一艺术形式，不但在我国的神州大地上拥有广大的爱好者，而且老早就远播境外，融入其他一些东亚古国的文明之中，从而构成了一幅独具东方浓郁色彩的文化景观。

近年来，伴随着我国国民经济的发展，人们在精神文化生活方面的追求也日益提高。具有高度艺术欣赏价值的篆刻艺术，在更加广阔的范围内引起了人们的进一步重视和喜爱。过去，确有不少人喜爱篆刻，然而篆刻又并不为大多数普通人所熟知。今天，越来越多的普通人开始关注篆刻艺术，他们热切地期望着能更多地了解篆刻，学习篆刻。这就使篆刻有可能进入一个更加广阔的天地，从而成为和普通人更亲近，并且能为今日大众所共有和共享的高雅艺术形式。这自然是一个十分令人欣喜的现象。

为了满足人们希望学习篆刻的迫切需求，我们现在特将王志安先生撰写的《篆刻学习指南》一书，奉献给广大读者。王志安先生是中国书法家协会培训中心教授和中国书画函授大学教授，现任中国书法家协会刻字委员会委员。他对我国书法和篆刻艺术都有较深的研究与造诣，并富有教学经验。这本面向广大篆刻初学者和爱好者的《篆刻学习指南》，正是在他多年研究与教学的基础上撰写而成的。

本书为通俗性普及读物，但并非简单的ABC。学习的高起点与艺术鉴赏的高品位，结合通俗易懂的文字、深入浅出的笔法，形成了本书最重要的特色。篆刻是一门高雅艺术而决非雕虫小技。因此，不能以仅仅教给人们一些持刀刻石之术为满足。为了给初学者打下坚实的基础，作者一开始就让读者面对一个博大恢弘的篆刻世界，并且引导大家直接进入了篆刻艺术的殿堂。书中上溯商周秦汉，下迄当代，首先为大家清楚地勾画了一幅有关篆刻的起源、变迁和发展历程的绚丽长卷。文中重点评介的历代名家不下数十位，赏析解说的代表性篆刻精品不下数百方。这使广大初学者在起步阶段，就能纵横驰骋于篆刻艺术的浩渺时空之中，博览千百年积累的艺术成果，直接领略各个不同流派的独特风格与韵致。这对开阔眼界，打个良好的基础，乃至下一步进修提高，进行艺术创作，无疑都是十分有

Green Apple Data Center

利的。

对于从事篆刻所必须掌握的专业知识与技能技巧，作者本着面面俱到、环环紧扣、内容系统、重点突出、举例示教、图文结合的原则和方法，一一进行了讲解与传授。着重点主要摆在提高学习实效上。除了详尽具体地介绍了篆刻的用具、材料和印章的类别、形制以及款识等方面的知识以外，作者着力讲授的主要是篆法、刀法与章法三个方面。对于刻印的过程、执刀用刀的方法以及临印与摹印的方法与步骤等等，作者不但极力做到讲解细致、表达准确，而且把可操作性摆在十分重要的位置，并根据实际需要，安排了一定数量的作业与练习。为了帮助初学者扎扎实实地掌握篆刻的基本功，作者特别强调了认真进行摹刻与临刻的重要性，要求大家聚精会神、不厌其烦地进行临摹学习，对于名家名作，不但要细心观察，刻意追求，用心揣摩，以求逼真地仿其状貌，而且还要得其神髓。因为只有在此处下足功夫，才可能进而过渡到独立创作，并且在长期的艺术实践中，逐步探索和建立属于自己的艺术风格，开辟创新的道路。

总起来看，这是一本通俗、实用，既保持了艺术的高品位，又能使一般人看懂学会的篆刻学习用书。它内容丰富，尤其是讲授的系统性，文字的可读性和学习方法步骤的规范性，处处都反映了作者的严谨态度与深厚功力。此外，书末附录的文字类工具书目、印谱类书目，以及供临摹学习参考的118方先秦古钵、秦印与汉印和162方篆刻大师们的精选之作，也都是十分难得的资料，具有较高的参考价值。我们相信，本书的出版，将会使读者们得到一位可信赖的篆刻学习的师友与伙伴，它在授业解惑、互切互磋、入门引路方面，都会助您一臂之力。如果把学习比做耕耘，那么在耕耘之后，得来的必然是收获。在这里，我们祝愿广大读者在学习中早日获得丰硕成果。同时我们也预祝，古老的篆刻艺术将在新世纪的中华大地上，迎来又一个新的美好的春天和继之而来的黄灿灿的金秋！

编　者

Green Apple Data Center

目　录

前　言
第一章　学习篆刻基本知识……（1）
　一、印章与篆刻……（1）
　二、篆刻入门宜从汉印入手……（1）
　三、不懂篆书是否可以学习篆刻……（3）
第二章　印章源流简述……（3）
　一、印章的起源与称谓……（3）
　二、印章的演变……（4）
第三章　篆刻流派简述……（15）
　一、篆刻艺术的萌芽……（15）
　二、明代篆刻流派……（17）
　三、清代篆刻流派……（20）
　四、近现代篆刻流派……（28）
第四章　篆刻用具与材料……（31）
　一、用具……（31）
　二、印材……（35）
第五章　印章类别与印式……（37）
　一、官印与私印……（37）
　二、印章体式类别……（38）
　三、印章风格类别……（46）
第六章　篆刻技法……（48）
　一、刻印过程……（48）
　二、刀法……（51）
　三、刻印应注意的问题……（57）
第七章　印章篆刻的临摹……（59）
　一、为什么要临摹……（59）
　二、摹印方法……（59）
　三、临印方法……（61）
第八章　篆刻的创作……（62）
　一、篆刻与篆书……（62）
　二、篆书源流简述……（62）
　三、习篆……（73）
　四、用篆……（74）
　五、篆刻的章法……（75）
第九章　篆刻的款识……（89）
　一、款识简述……（89）

Green Apple Data Center

二、刻款技法……（95）
三、拓边款……（96）
第十章　篆刻学习的方法与步骤……（97）
一、临摹的学习方法……（97）
二、临摹对象的选择及步骤……（98）
附 录
一、文字类工具书目……（103）
二、印谱类书目……（103）
三、印章篆刻临摹资料……（104）

Green Apple Data Center

第一章　学习篆刻基本知识

一、印章与篆刻

在人们的习惯意识中，往往把印章与篆刻看成是一回事。其实不然，它们之间在性质上有着明显的区别。

印章是信物，功能是实用，如古代的官印、私印，现代行政机关、团体的公章，以及作为信誉凭证使用的图章等。

篆刻是文人艺术家借用印章形式来表现自己的审美情趣、审美理想，抒发情怀而产生的，是从印章中分支出的一种艺术表现形式。它虽然仍借用印章形式作载体，但创作目的与印章的制作已完全不相同了。在篆刻艺术的功能中也有实用的一面，即作品中也以文字作为创作素材，讲究文字的可读性，但它只是凭借这种形式，而不是通过清晰可读的文字来表现其实用功能，它的创作目的是以艺术美为第一性的。正是由于这一点，篆刻才能从实用印章中分离出来，成为一门独立的艺术形式。

印章由于与篆刻之间性质的不同，在艺术上把印章称作实用艺术；而篆刻，由于表达艺术创作的审美是其神圣的使命，所以称之为表现艺术。

然而，在古代的实用印章中，如秦汉印等，却有着极高的艺术审美价值，这是历代所公认的，也是无法否定的。那么，有人可能会问，古代印章只是作为实用艺术，为什么称之为表现艺术的篆刻还要以秦汉印为宗，把它作为学习篆刻的必修之课呢？这是因为无论秦汉印有多么高的艺术价值，它的诞生和制作是出于实用。马克思曾经说：“ 人也按照美的规律来塑造物体”。所以，它审美价值的出现，是古代印工们无意识地遵循着艺术审美扩展要求的自然规律，去塑造物体的结果。对于制作和拥有它的古代人来说，其目的是在实用功利上，而决非在审美需求的属性上。

在印章与篆刻的称谓上，由于篆刻在表现美的同时，也存在实用功能的一面，如书画家在他们的作品上钤印等，因此，长期以来人们习惯把篆刻也称为印章，印章、篆刻的称谓也就混用下来了。

二、篆刻入门宜从汉印入手

篆刻与书法一样，均属传统线条造型艺术。只要稍稍涉猎过书法的人都知道，学书必须选择优秀的范本，即楷宗唐、隶宗汉。篆刻也必须以汉印为门径，以此为起点便可少走弯路，事半功倍。

这里指的汉印是一种广义上的习惯称法，其中包括：西汉、新莽、东汉、三国、晋、十六国、南北朝等时代，是一个很长的历史时期。为什么把这相距800年左右的印章统列为汉印范畴？那是因为这些朝代的印式，风格特征基本相似，很难分辨出明确的所属时代。官印还可按官位来进行考证，私印在文字上是没有时代性的。所以，通常所称的“ 汉印”是从总体风格而言，其包容性是很大的。

汉印是我国印章艺术中的全盛时期，是历代印章中的精华，为文人篆刻家所重视，是学习篆刻的必修之课。汉印所呈现的审美特征，是其他朝代的印章所无法比拟的。如铸印的庄重典雅，苍茫浑厚，方圆相济，朴拙天成（见图1—1）；凿印的一任自然，潇洒恣肆，欹侧跌宕（见图1—2）；切玉印

Green Apple Data Center

的挺拔峻峭，匀称优美，字法精到，章法平和（见图1—3）；满白文的血肉丰满，留朱劲挺，温文尔雅（见图1—4）；泥封的苍茫率真，千姿百态，妙造自然（见图1—5）等。这些仅仅是汉印的基本特征，其中在每一类中其奇妙之处更是不胜枚举。艺术的师法，有“取法乎上，仅得其中”之说。以汉印为起点，能使初学者奠定高格调、高品位的基调，不至于流入左道旁门。同时，在汉印的基础上，上追古钵可辨明汉印体式的形成，下涉明清，能理清各家流派的渊源。

所以，学习篆刻只有从汉印入手，才是正道，这是古今篆刻家们毕生的经验总结，是登堂入室最有效的途径。至于形成自己的风格特征，是要在汉印的基础上，广收博取，不断提高自己的审美意识，经过长期的磨练才能逐步形成的。

湘成侯相

别部司马

图 1-1

牙门将印章

平难将军章

图 1-2

周竟

寿佗

图 1-3

杨少卿

杨武私印

图 1-4

焚道右尉

齐官司丞

图 1-5

Green Apple Data Center

三、不懂篆书是否可以学习篆刻

篆刻是以篆书为主要创作素材。那么，篆刻的学习和创作就需要作者具备识篆、懂篆和写篆的能力，而且篆书的功力越深厚，创作的路数也就越宽广。然而，在不少准备学习篆刻的爱好者中，除学过篆书的以外，其中一部分书法已有一定基础，但篆书这一领域未曾涉猎过；另一部分则不曾涉猎过书法艺术。这两种情况平时咨询者很多，回答是肯定的，可以学！无篆书基础者的学习，可采取两条腿走路的方法，一方面从头开始学习篆书；另一方面同时进入篆刻的学习。这种齐头并进，学中用，用中学，借助篆书、篆刻的工具书（工具书选购的种类见本书附录），不仅对篆书的认读方法，字形结体，线条的使转规律和书写特点，有了比较深刻的印象，而且从中又能直接体会到正常书写的篆书与入印篆书之间的区别，尤其是还能体会和掌握汉摹印篆书笔画简省、隶化的过程和规律，这是一种两全其美的方法。有不少爱好者以此方法实施，篆刻学习和创作水平的提高，同样是非常快的，而且成绩显著者也大有人在。

第二章　印章源流简述

一、印章的起源与称谓

（一）印章的起源

印章源于实用记号，是人类文明发展初期，为了适应社会物质生产的需要而产生的。随着物质生产的不断丰富，人类便产生了归属观念，由此发明了用记号来标志物质产品的归属权，即用一种类似于图形的硬器物在自己制造的产品上按压固定形状的记号。此时，一种无文字色彩的原始印章诞生了。我国的印章起源，可追溯到氏族社会的晚期，汉《春秋运斗枢》云：“ 黄帝时，黄龙负图，中有钤者，文曰天王符钤”。物质生产的逐渐丰富，人际交往的逐渐增加，私有制社会的逐渐形成，印章的功能又延伸到作为相互取信的一种凭证，如《后汉书· 祭祀志》中“ 自五帝始有书契，至于三王，俗化雕文，诈伪渐兴，始有印钤，以检奸萌”，便说明了这一点。这些虽然在可信程度上值得怀疑，但由于社会尔虞我诈的逐渐兴起，以印钤来制约，也是不无道理的。

目前，我们能见到我国最早的印章实物，是从河南安阳出土，于省吾在《双剑誃古器物录》中著录的三方商代铜钤（见图2—1）和一块盖于陶器内壁，形似印文“ 从”字的殷墟残片（见图2—2）。

图2-1　商代铜钤

Green Apple Data Center

图2-2 殷墟陶印残片

从这三方铜鉨的图形来看，文字近似于甲骨文和金文，很可能是部落首领的图腾印（族徽）一类的东西。殷墟残陶印记，是发现最早使用印记的方法，由此而发展成为后来印章泥封的使用形式。

（二）印章的称谓

刚诞生的原始印章称作何物，尚无考证。但在甲骨文中已有“ ”字，此字上部作“爪”，即手形，下部从人的跪形，像是用手压住下面的人一样，同秦小篆“印”字相似。罗振玉解释为“抑”字，抑的意思为压抑。印章的使用必须向下按才能留下痕迹。最初使用的族徽、标记，即是压印在制造金属器、陶器的泥范之上的，“印章”的称谓也许就是从“抑”的方法而得名。

先秦的印章称作“鉨”，从金、从尔，金是印章的材料（古称铜为金），尔是印章的称呼，与抑的古音同韵，“鉨”字为后来“玺”的古写体。在同时代的印章中，鉨字的写法还有多种，如 尒、𡊄、釷、壐等，说明当时的印章除用金属外，还有用陶土、玉石等材料制作的。

进入秦代，臣民的印章称作“印”，唯皇帝的印章称为“玺”，因为玉的质地是最美丽最贵的，只有皇帝方能使用这种材料。所以到了秦代，由于使用材料的不同，在称谓上又创造了从尔、从玉的“玺”字来。

到了汉代，称谓中又增加了“章”的叫法，即将军用印称作章，或称印章，其余与秦代叫法基本相同。

唐、宋以后，印章的称谓就更多了。武后嫌玺音同死，即改为“宝”；另外，在私印中，如印记、印信、朱记、合同、图书、图章、信、押、符、契等叫法，多种多样。

二、印章的演变

（一）春秋战国古鉨

春秋战国的古鉨，也就是指秦统一中国以前的印章，后人称作先秦古鉨。春秋战国古鉨，印文为大篆，与当时钟鼎器物上的铭文相同，两个时期的印章风格也基本相同，故在出土的鉨印中，很难一一考证出哪些是春秋鉨，哪些是战国鉨，因为在印式和风格上战国古鉨是春秋古鉨的延续。

春秋时期，用印已经比较普遍，用鉨印来封检文书已形成了制度，富豪贵族们身上佩带鉨印作为雅玩也已相当流行。除了封检、佩带之外，还应用到取信、勒名、取吉、装饰、殉葬等范围。在文字和风格上，由于诸侯割据，文字不统一和各国的审美差异，在鉨印的形式上呈现了丰富多彩、变化无穷的艺术面貌。

古鉨的用材基本是铜质，银、玉、石质等比较少。在制作工艺上可分为铸和凿两种。铸，是用泥范铸造，称作铸印；凿，即在预制好的印坯上用刻刀直接镌凿。我们所见到的阳文类鉨印，均是铸印；白文官印大都为凿印，铸印较少。

先秦古鉨在艺术上有着极高的审美价值，呈现出天真烂漫、丰富多彩的艺术形式（见图2—3），可概括为以下几个方面：

Green Apple Data Center

1. 形制多样

官印分朱文印和白文印，朱文印大小一般在1．5厘米左右见方，白文印在2．5厘米见方，也有少量长方、圆形的形制。私印较小，形状有方、圆、椭圆、长条、三角、心形、连环和分布式连珠形制等。形制的丰富和随意性，大大拓宽了其表现形式。

2. 篆法多变

春秋战国由于各国用印制度不同，文字尚未统一，印文的素材则来源于青铜器铭文。虽然有不少印文至今无法破译，但其形态丰富多变，精彩至极。文字的无规定性，从另一个侧面看，则带来了更大的创作自由。

3. 章法随意自然

先秦古钵以金文入印，由于金文结体的灵动多变，大小不一，由此产生了章法上的参差错落，疏密悬殊，正侧俯仰，一任自然的艺术情趣。

4. 边栏与界格协调

古钵无论章法和文字作何种变化，每印均有边栏或界格来作为章法的辅助形式。金文造型天真活泼，在章法的安排上自然就形成了参差错落的格局，同时也带来了布局上的松散之嫌；然而在古钵中以宽边与界格来协调章法，既起到了团聚印面的作用，又产生了静与动、规矩与错落的对比效果。

5. 精微与粗犷并存

朱文钵印，印面虽小，制作却十分精微，线条流畅劲挺，自然得体，毫无造作之势，为钵中精华；白文凿印，气势博大粗犷，浑穆古拙，俊逸劲峭。形成了精微与粗犷两种不同风格的强烈对比。

6. 肖形钵笔简意蕴

在古钵中，另有一类图像式的肖形钵，笔墨简练，十分传神。其中内容有人物、禽兽、吉祥纹样等多种。肖形钵的功能主要是取吉避邪，作为吉祥的佩戴之物。

春秋战国朱文官钵

右司马

洛郑左司马

木阳司工

战□司寇

当谷□丞

春秋战国白文官钵

王□右司马钵

司马□钵

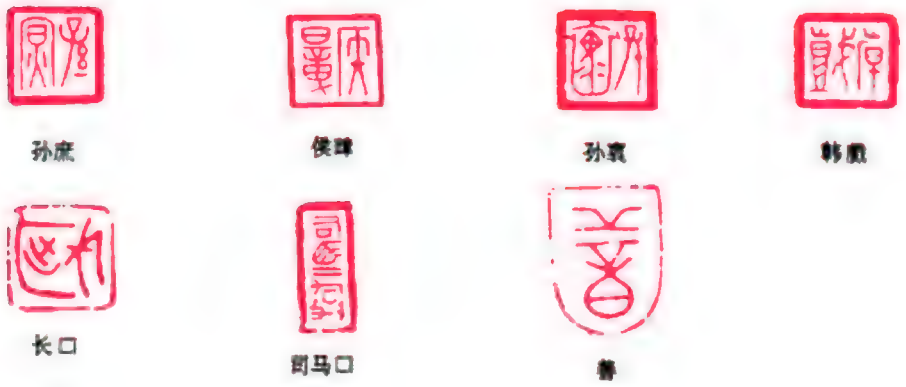
正官之钵

□马官钵

上□君之证钵

（注：□为无法破译或难以准确辨认的字。下同）

春秋战国朱文私钵



春秋战国白文私钵

春秋战国图像钵

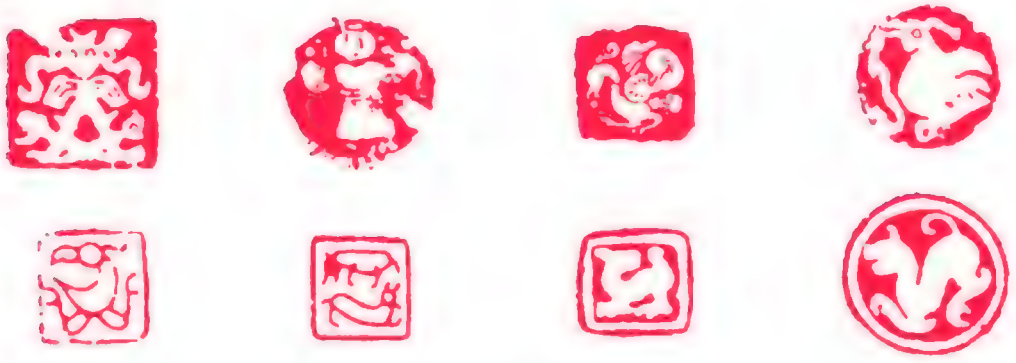


图2-3　春秋战国古钵

(二)秦印

秦印是秦始皇统一中国后的十八年间的印章。秦始皇初得天下，即采取了“书同文”的文字规范化措施，命李斯等人整理制定了小篆（秦篆），作为全国统一的文字，避免了春秋战国文字诡奇繁杂的局面。小篆体式方中寓圆，形体方正，稳健朴拙。秦印即以小篆作为入印文字，同时严格了用印制

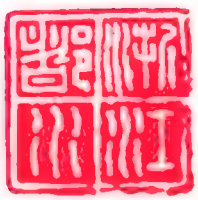
度，规定只有皇帝的印独称玺，王公大臣及平民百姓的印章只可称印。在印章的形制上也有较大的改变。秦官印均为凿印，大小一般为2．5厘米左右见方，也有2厘米左右见方的；另外还有半通印，即方形章的一半，是低级小吏所使用的，《十三州志》中有“有秩啬夫，得假半章印”之说。秦代仅有十几年，在印章制式上仍然延续春秋战国的“田”“日”边栏与界格。

私印基本为白文凿印，铸印较少。形制较随便，以长方半通印居多。方形印较小，约在2厘米以内见方；也有椭圆形、圆形等形状。肖形、吉语、避邪印用于佩戴也很盛行。

秦印在艺术上比古铫更加成熟，不仅表现在文字的规范，章法的整齐划一，而且从中透露出书写的自由性和整体布白的灵活多变，赋予印章艺术新的艺术情趣。如官印的苍古威严，整齐而不呆板；私印的苍润秀丽，自然随意。有些印章粗看凿刻草率，蓬头乱服，细品却刀法娴熟，情趣洋溢。故秦私印比官印在创作上更加随意和自然。

秦代时间虽短，但它所确立的印章制度，小篆摹印篆式样的形成，却起到了印章发展史上承上启下的重大作用，为汉印的进一步发展奠定了坚实的基础（见图2—4）。

秦官印



浙江都水

琅左盐丞

南池里印

公主田印

秦半通印

弓金

营浦

大夫鞅

殷买臣

秦私印

贾禄

李印

尤卫

蒙洋

图2-4　秦印

（三）汉印

汉印是在继承秦印的基础上发展起来的，在艺术和用印制度上比秦印更加成熟，更加完备，是中国印章艺术的鼎盛时期。汉印是古代篆刻艺术发展史上的第一个高峰，在我国文化艺术史上有很高的成就，人们常把它与唐诗、宋词、元曲和晋唐的书法、宋元的绘画并列在一起加以称颂。汉印一直被历代篆刻家们所推崇，并奉为典范，成为后来流派印家创作效法的主要对象。

西汉初期的印章承袭秦印式样，印面方形加“田”字格，后来渐渐消失。这类印章由于持续时间短，传世不多。西汉官印大小约2．5厘米见方，白文铸印；将军印和授予少数民族的官印均为凿印。到了西汉中期，汉印的面貌基本形成。汉代由于隶书的出现和通行，文字书写已大为简省，入印文字在隶书的影响下，字形工整，横画省去波磔，圆转为方，盘曲化直，形成了真正意义上的汉摹印篆（缪篆）体式，而且简省又不悖“六书”。印章章法稳健匀称，线条浑厚高古，气势夺人，无不标志着汉印的成熟。私印最初沿袭秦式，印面较小，约1．2厘米左右见方，凿印，有些印面略大，半通印不多，印面都加“田”字格。后来印面逐渐加大，约在2厘米～3厘米见方，田格消失。在文字上增加了“之印”、“印信”等内容。在形式上出现了四灵印、朱白相间印、图文结合印、鸟虫书印等。

东汉官印以凿印为多，铸印较少。将军印和颁给少数民族的印，均是临时凿刻，后世称其为“急就章”。私印有凿有铸，大小在1．5厘米见方到2．3厘米见方，另有长方、椭圆、圆形等。因手工业发达，制作工艺更加精致，母子套印、两面印、多面印也很普遍，表现了印章艺术空前的繁荣和发达。

汉代用印有严格的规定，从称谓到材质都较秦代有所不同。称玺除皇帝之外，已放宽到皇后、诸侯王、将军印称章或印章。材质，皇帝用玉，螭虎钮；王、侯金质，橐钮；二千石，银质，龟钮；千石以下铜质，鼻钮。私印除用玉、金、银、铜之外，还有玛瑙、琥珀、象牙等材料。殉葬品一般不用实用印，均是仿制品，材质为木、竹、石、青铜等，这类印章制作粗糙，艺术性较低，是汉印中的劣品。汉朝佩戴印章十分风靡，印质、印钮和印章的精美均反映出地位与豪富。

汉印是中国印章史上的鼎盛时期，是传统实用印章的精华。在艺术上呈现出千姿百态、变化无穷的格局。官铸印的章法稳健从容，线条舒展且方中寓圆，给人以淳厚静穆、高古典雅、大气磅礴之感；将军章的雄浑绮丽，灵动洒脱，冲凿线条跌宕有致，妙造自然；私印的自由多变，典雅端庄，多姿多彩，使人目不暇接（见图2—5）。

汉官铸印

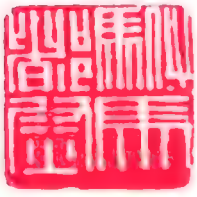
汉官凿印

立节将军章

广武将军章

折冲将军章

扫寇将军章


骑马都尉

将兵都尉

阳平家丞

上林弘农擒森

汉私铸印

张苍

王褒印

儿宽之印

许充之印

濮野之印

田遵私印

刘诩信印

庞比干

汉阴阳文(朱白相间)私印

尹子林印

杨子方印

尹长之印

臣代

汉吉语、避邪印

益意

大利

利行

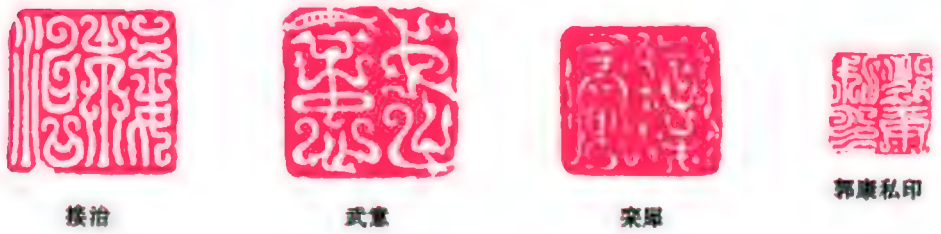
长幸

日利长幸

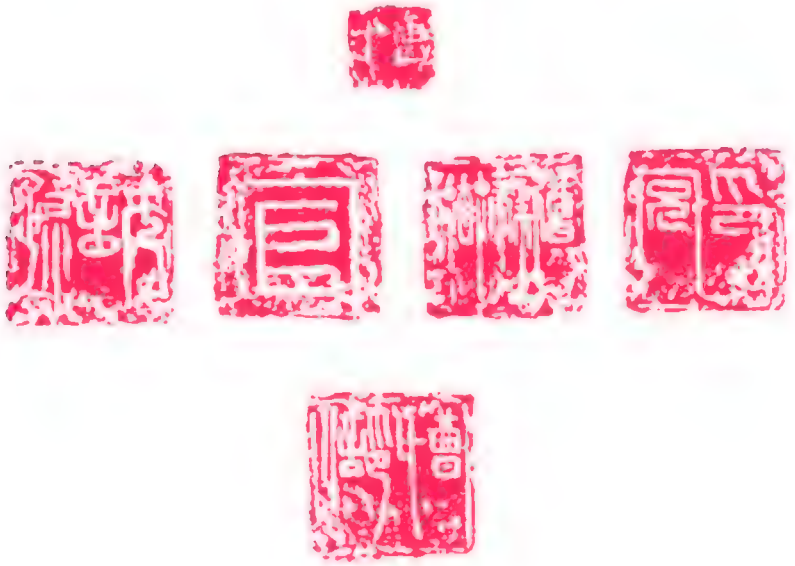
汉四灵文图印

汉图像(肖形)印

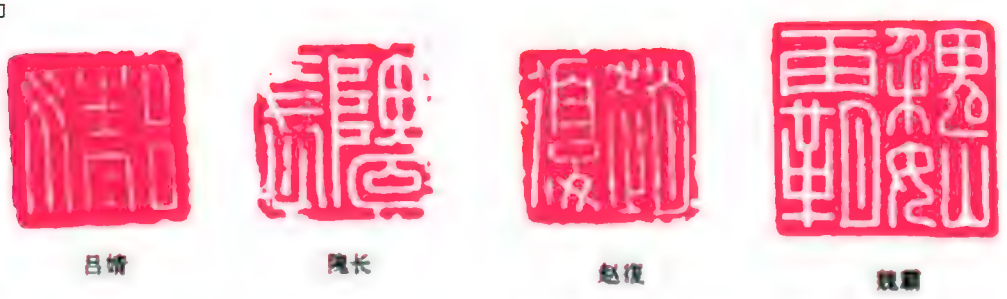
汉鸟虫篆印



汉多面印



汉玉印



汉封泥

图2-5　汉印

（四）魏晋、南北朝、隋唐印

魏晋官印是汉代官印的延续，从印章的形制到印面用字、风格特征等，都与汉印基本相同，所以后人把它归入汉印之列。

魏晋印虽在主流上仍有汉印的遗风，但此时汉印的艺术高峰毕竟已过，从整体形式上审视，已有明显的衰败滑坡。除在章法上保持了汉印的从容自然和线条劲挺外，在字法的严整及铸印的工艺上较汉印已有一定差距。此时的私印与汉私印区别不大。同时又出现了与汉白文印不同的阳文印和悬针篆印。汉体阳文是在白文汉印章法、字法的基础上，出现的清丽淳厚的一路印风，为圆朱文之起源。悬针篆白文印，是把篆字的竖画拉长，已完全脱离了汉印篆的字法式样。悬针篆印在形式上虽然有一种新意，然而在艺术上品位较低（见图2—6）。

魏晋官印

魏私印

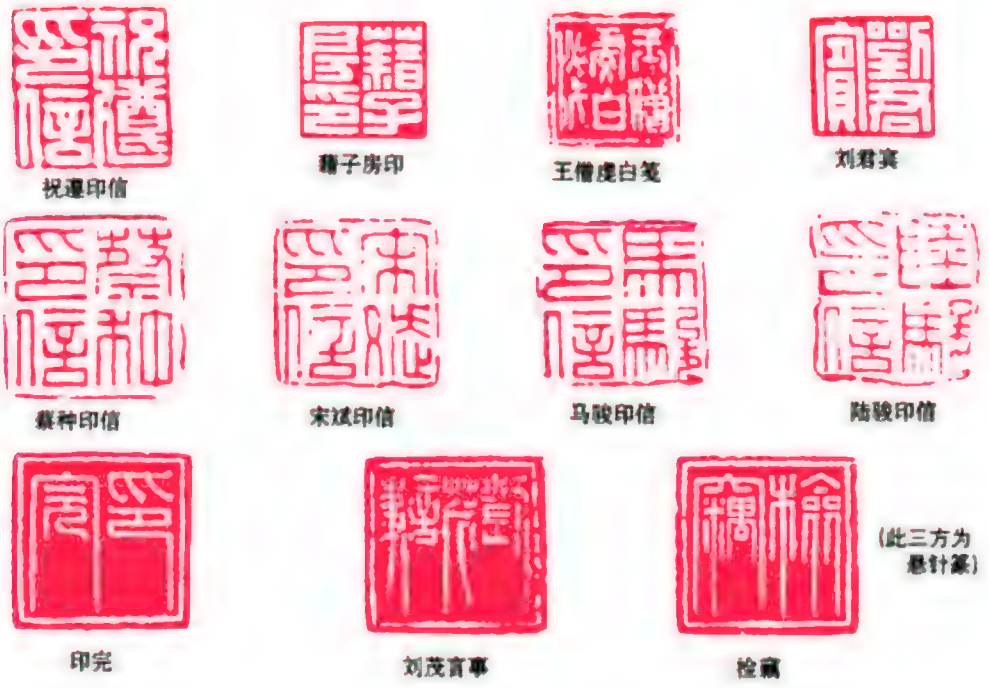


图2-6　魏晋印

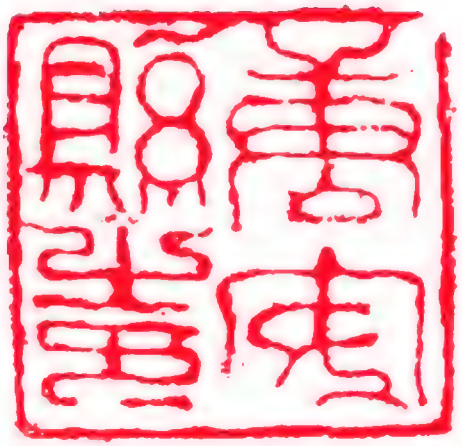
南北朝时期的官印，是秦汉官印发展到鼎盛后，经过魏晋的衰败，此时已出现了尾声。南北朝传世的官印不多，印面加大，章法松散，凿刻草率，印文大多不合“六书”。由于纸张应用的普及，到了南齐，官印开始使用朱文，因为此时的印章已不再受封泥的限制，朱文盖于纸上比白文更清晰和易辨认，印面也随之加大。南北朝的官印字体，与汉印截然不同，均使用小篆，风格显得比较随意自然。但由于使用阳文来表现文字，印面又加大，因而整体感觉比较单薄（见图2—7）。

图2-7　南北朝官印

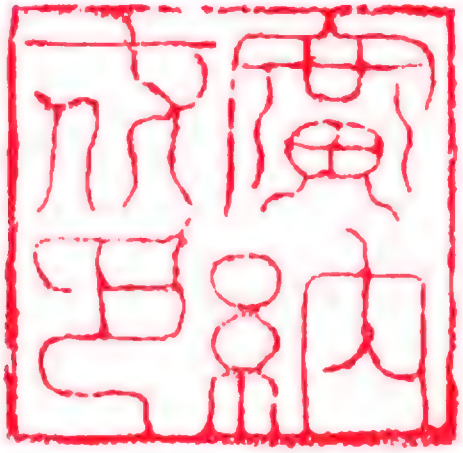
隋唐官印是南北朝官印的延续，印文笔画纤细，章法安排不大讲究。私印传世极少，能见到的只有敦煌石室藏唐写经上的“瓜沙洲大经印”和“报恩寺藏经印”，线条流畅自然，字体圆活，颇有情趣。此路印风，可说是开圆朱文之先河（见图2—8）。

隋唐官印

中书省之印（唐）

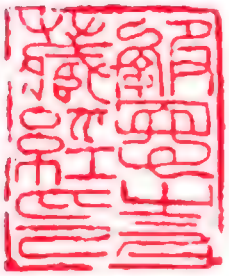


唐安县之印（唐）



广纳府印（隋）

隋唐私印



报恩寺藏经印

瓜沙州大经印

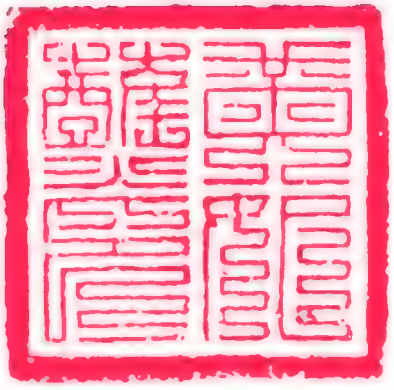
图2-8　隋唐印

（五）宋元印

宋元官印出现了与前代截然不同的风格。印文已不再有秦汉篆的规模，而用盘曲折叠的九叠篆，章法满铺印面，形式趋于程式化，线条纤弱疲细，比较板滞平庸。私印式样较多，有仿毛笔书写的“花押印”，有仿制汉印的拟汉印，有与当时官印相仿的九叠篆印，还有少量以古文字入印的形式。在这些形式中，唯“花押印”具有较高的艺术价值，呈现出笔情墨趣、质朴自然的艺术效果，在艺术上别具一格，成为后来篆刻家仿效的艺术形式之一（见图2—9）。

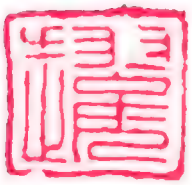
宋元官印

平定县印（宋官印）



黄妃盛印（元）

宋元私印



野夫

张同之印

卢口

元花钾印

成

乔

张

张

图2-9　宋元印

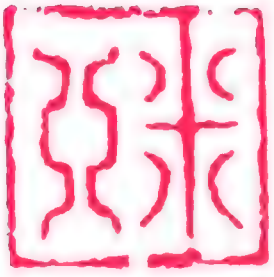
第三章　篆刻流派简述

一、篆刻艺术的萌芽

我国的实用印章，从先秦诞生之日起，一直延续至今。今天我们看到的各级政府部门的圆形宋体公章和用楷、隶、宋体镌刻的实用私章，均是实用印章的延续。

早期的实用印章，虽然受到用印制度、文字规定性，以及印工审美的局限，但对于实用而言已完全够用。后来由于纸张的发明和使用，有色印章的出现，文人艺术家在自己的书画作品、信札、收藏图书上钤盖自己的各类印记，已成为风气。然而他们拥有的印记均出自印匠之手，其中所表现的审美情趣已不能满足需要，此时文人艺术家们才萌发出由自己来创造符合自己审美需求的艺术印章。

当时的艺术家想自己刻印是不可能的，因为印材是金属、玉石之类的硬质材料，文人们无法攻刻。文人艺术家只能按照自己的审美要求，来设计书写印稿，然后再交给印工去制作。文人最早自篆自刻印章，相传为宋代米芾。清代篆刻家蒋山堂曾在印跋中说：“ 印章至宋元风斯日下，然米元章之印‘ 火正后人’ ，赵王孙之‘ 水晶宫道人’ 皆出自亲镌”。清代诗人倪首善在诗中也有“ 米颠铁笔斫蛟鼍”的诗句。米芾是否真正亲自刻印，用什么材料刻，目前无从考证，但从相传为米芾所刻的印章“ 米亚”的篆法、刀法看，似乎是与当时的印风有所不同（见图3—1）。宋代苏轼也亲自捉刀治过印章。这些只是传说，无从考证。



米亚

图3-1　米芾篆刻

到了元代，文人艺术家涉足印章艺术已逐渐形成了风气，在印章和印学上有成就的代表人物有赵孟頫、吾丘衍、王冕等人。

赵孟頫（1254—1322），字子昂，湖州（今浙江吴兴）人，号松雪道人，水晶宫道人。宋代皇室后裔，后入仕元朝，为翰林学士承旨、荣禄大夫，封魏国公，谥文敏。他是元代著名的文学家、书画家。书法真草隶篆无所不能，传世作品甚多，以楷书最精彩。擅印学，是我国印学第一开山祖，辑著有古印谱《印史》一书。他的印章擅长细圆朱文，娟秀典雅，宛转疏朗，无官印的造作之气，在艺术上开创了前无古人的印章风格。他的印章形式后人称为“ 元朱文”或“ 圆朱文”，在我国印章史上作出了不可磨灭的贡献（见图3—2）。

图3-2　赵孟頫篆刻

吾丘衍（1272—1311），又名吾衍，字子行，号竹房，又号贞白居士。今浙江衢州人。元书法家，印学家。吾丘衍的主要贡献是在印学上，《学古编》的“三十五举”是他最主要的印学理论，也是我国现有最早的印学理论著作。“三十五举”中的“古法”，对汉印艺术的复兴起到了重大的推动作用，为文人涉足印章艺术和发展指明了正确的方向。吾丘衍在创作上主要是拟仿汉印，但是他不像赵孟頫那样亲自操刀。相传他只篆不刻，写好印稿后，交印工制作。夏溥在《学古编序》中即有此说（见图3—3）。

图3-3　吾丘衍篆刻

王冕（1287—1359），字元章，号老村，又号煮石山农、梅花屋主、会稽外史等。浙江诸暨人，元末著名书画家，诗人。王冕是用花乳石刻印的第一人，明初刘绩的《霏雪录》中云：“以花药石（花乳石）刻印者，自山农始也。”我们从王冕的自刻印“王元章氏”、“会稽佳山水”中，即可窥见王冕印章创作之一斑（见图3—4）。他刀法精熟，运刀从容，拟汉印韵味浓郁，是文人艺术家篆刻创作的先驱。但由于他的声望不大，所以他的创作方法，适合文人刻印所使用印材的发现，未能受到时人的重视。在王冕以后的岁月中，文人刻印，印材坚硬难攻，仍然是一大障碍。

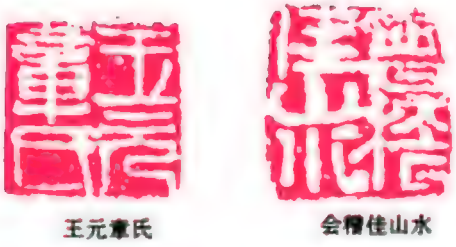


图3-4　王冕篆刻

自宋代米芾开文人自治印章先河起，到元代，文人自篆或直接捉刀刻印已成为风气，产生了赵孟頫、吾丘衍、王冕等承前启后的代表人物，为文人艺术家投身于篆刻创作和明代流派印的形成奠定了基础。

二、明代篆刻流派

印章升华为篆刻艺术，揭开了文人流派印的帷幕。明代文彭即是篆刻艺术流派的鼻祖，从此形成了明清灿烂的流派篆刻艺术，涌现了风格各异、成就卓著的一代代篆刻大家。

文彭（1498—1573），字寿承，号三桥，长洲（今江苏吴县）人，曾担任过两京国子监博士，故人称文国博。是明代著名书画家文征明之长子。承家学，善书画，工诗文，尤精篆刻，为篆刻艺术第一个流派的创始人。元代赵、吾、王为文人刻印奠定了基础之后，由于文人刻印的印材难题，到文彭的一百多年中，印章艺术未曾得到进一步的发展。文彭刻印形成了规模，创造了流派，是因为解决了印材难题。相传文彭在一次外出时，偶然发现了用于雕刻首饰的灯光冻石，不仅美观，且易受刀，这使他喜出望外，从此他全身心地投入到篆刻艺术的研究和创作中去，在他的广泛传播、倡导下，众多爱好印章艺术的有识之士，都积极投身到这一艺术领域的探索中，从此真正开始了文人艺术家刻印的历史。

文彭的篆刻艺术风格，力矫元人乖谬之弊。白文印以秦汉为宗，淳厚畅达，雍容自如，时而拟汉，时而以元朱文章法镌刻白文，自出新意。朱文以小篆入印，拟赵孟頫，圆劲俊丽，书写意味浓厚，古朴典雅。他的篆刻既承古法，又融入自家个性，形成了鲜明的艺术特色。文彭在篆刻艺术上的出新，得到了艺术家们的青睐，一时追随效法者众多，人们把这一流派称作“吴门派”。其中有成就的代表人物有 李流芳、归世昌、陈万言、顾苓、顾听、徐象梅等人。

文彭开创了历史上第一个篆刻艺术流派。同时，文彭还是在印侧镌刻边款的首创者。他的行书双刀边款为后人起到了典范作用（见图3—5）。

图3-5　文彭篆刻

何震（1530—1604），字主臣、长卿，号雪渔，安徽婺源（今属江西）人。何震与文彭关系在师友之间，是明代中叶与文彭齐名的篆刻大家，人们将他与文彭并称“文何派”。他的篆刻得力于文彭，后广取秦汉印之精华，拓宽了其艺术创作的道路，形成了丰富多彩、形式多样的艺术风格，是一位集大成的篆刻家，在篆刻史上举足轻重。

何震在艺术上与文彭相同，主张篆刻以秦汉印为宗，以“六书”为准则，曾提出“六书不精义入神，而能驱刀如笔，吾不信也”之说，其意思是强调篆法的规范性和准确性。何震的篆刻，章法简洁平实，汉铸印韵味淳厚，线条丰富多变。冲刀猛厉生竦，有苍秀之气；切刀坚实沉稳，气盈力足。能不断出新，化古为今，风格多变，力矫印坛乖谬浅陋的时弊（见图3—6）。

何震印风的出现，大有异军突起之势，一时名声大振，成为“皖派”的创始人，师从者极多。在他的影响下，蜚声者有梁袭、程原、程朴、胡正言、吴忠、吴迥、赵宧光、金光先、刘梦仙、沈庆余等诸家。“皖派”也有称“徽派”“雪渔派”的。

图3-6 何震篆刻

苏宣（1553—？），字尔宣，亦字啸民，号泗水，安徽歙县人，是与文彭、何震鼎立的篆刻家。苏宣自幼承家学，喜读书，好舞剑。他曾在文彭家设馆，得到了文彭的亲自传授，并曾有机会从上海顾从德、嘉兴项元汴等处纵览过秦汉玉玺，深得艺术三昧。苏宣是明代拟汉热潮中涌现出的杰出代表，在秦汉印的研究上较文、何更进一步。其作品勇于创新，章法充盈饱满，气势博大；线条冲切相兼，方而不薄，厚而不臃肿，冶炼感之韵味犹为精彩，堪称仿汉铸印的杰出代表，开创了独树一帜的“泗水派”（见图3—7）。受他影响的有程远、何通、丁元公、姚淑仪、顾奇云、程孝直等人。

图3-7 苏宣篆刻

文、何、苏在文人刻印上进行了坚苦卓绝的探索，相继开创各自的篆刻艺术流派，为后人树立了典范。到明代后期，更有像汪关、朱简等大家的崛起，他们在篆法、章法、刀法上，更有创造性和冲击力。

汪关（生卒年不详），原名东阳，字杲叔。后因得汉铜印“汪关”一印，遂改名关，更字尹子。祖籍安徽歙县，居娄东（今江苏太仓），他的流派被称作“娄东派”。篆刻力追汉印，多数作品取满白和切玉风格。白文印章法工整，清新明快，较汉印毫不逊色，却又表现出强烈的个性。朱文印篆法端正平和，俊丽秀润，每一个笔画均能精致入微，有俊巧淳正之美。汪关的主要成就是在刀法上，冲刀以稳、准、狠见长，且流利光洁，外方内圆，刀刀圆润。他极力反对人为的印面残破处理，艺术面目使人耳目一新（见图3—8）。

图3-8 汪关篆刻

朱简（1570—？），字修能，号畸臣，后改名闻，安徽休宁人。明代杰出的书法篆刻家，印学理论家。他的篆法取周、秦、汉篆入印，刀法在何震、苏宣切刀的基础上，创短刀碎切刀，线条劲挺毛涩，却无破碎之嫌。在小切刀的运刀中，常略微改变方向，形成了刀笔交融，富有笔墨情趣。他对线条的追求，与汪关是截然不同的，但两者均有前无古人的创造性（见图3—9）。朱简一方面在篆刻创作上有着极高的成就，同时，在印学研究上亦是杰出的，其著作有《印品》、《印书》、《印图》、《印章要论》、《印经》等。战国小钤印的界定和归属，即是朱简首先断定的，有“明代第一高手”之誉。

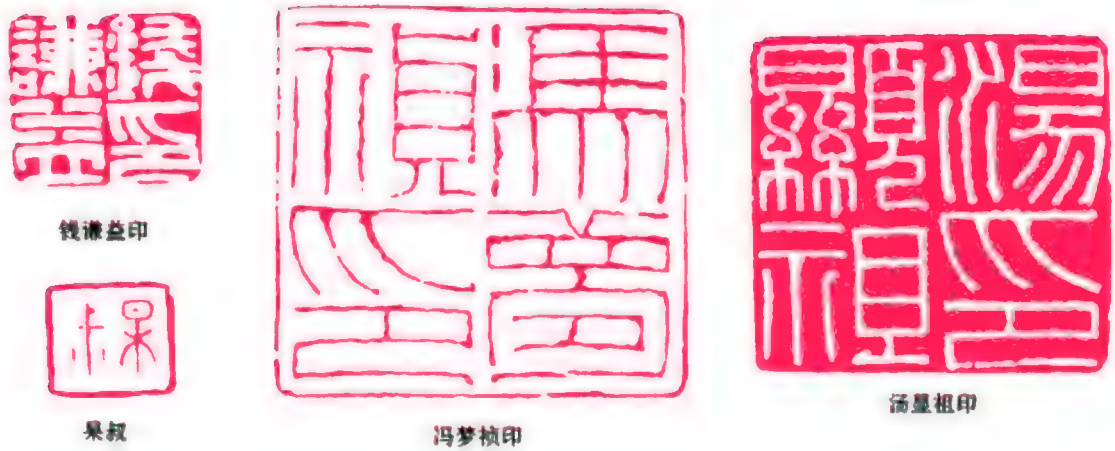


图3-9 朱简篆刻

三、清代篆刻流派

明末清初，是印坛发展沉寂的时期。进入清代，能打破沉寂的，是以程邃为代表“ 徽派” 的崛起。

程邃(1605— 1691)，字穆倩、朽民，号垢区、野全道者、青溪，别号垢道人、江东布衣等，安徽歙县人。程邃博学多才，善书画、诗文和金石考据，尤精篆刻。他的篆刻能在清初低谷时期异军突起，另开新风。他的白文印取法汉铸印，而别开生面，篆法平稳，笔意圆润，遇方不露圭角；刀法呈稚拙之趣，笔墨的徐涩却溢于印面，含蓄隽永。朱文印喜以大篆而参合秦篆入印，常借古钵之形作宽边。清周亮工评其印：“ 复合款识录大小篆为一体，以离奇错落行之，欲以推行一世。” 他在朱文印一路确有创造性，在当时有新奇感。然而在今天看来，变化不是很丰富（见图3— 10）。由于他的印风创造了迥于前人的面目，故与他同籍的董洵、巴慰祖、胡唐、王声等印人，被合称为“ 歙中诸子” 。程邃被誉为“ 徽派”(也称“ 歙派”)的创始人。

图3-10 程邃篆刻

董洵（1740—1812），字企泉，号小池，又号念巢，安徽山阴人。他的篆刻白文印师法秦汉，时而在一印中融会秦汉之特点，颇有新意，且见精神。朱文印厚重圆活，有封泥之趣（见图3— 11）。

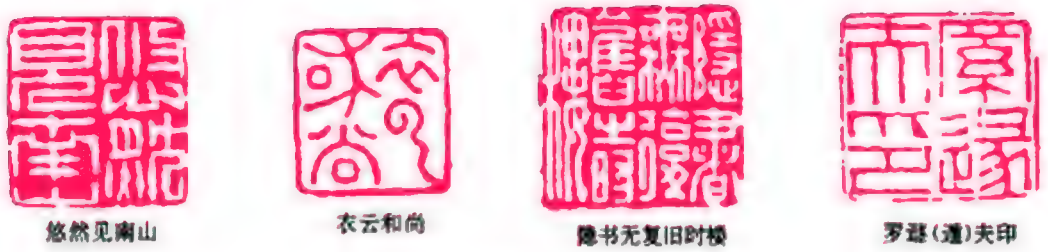


图3-11 董洵篆刻

巴慰祖(1744— 1793)，字隽堂、晋唐，号予藉，又号子安、莲舫等，安徽歙县人。他的作品以仿汉、拟古见长。朱文印以元朱文为宗，参入己意，娟秀静雅。所刻白文印得苍茫古趣之韵（见图3— 12）。他摹刻的汉印有两卷，即《四香堂摹印》。

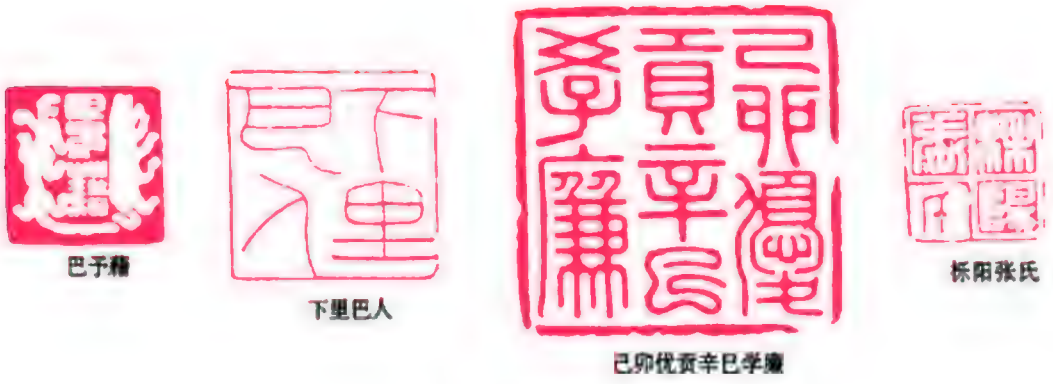


图3-12　巴慰祖篆刻

胡唐（1759—1826），初名长庚，字子西，号晬翁，别署城东居士，安徽歙县人。篆刻得其舅父巴慰祖亲授。其印风与巴慰祖较近，白文印略工整简洁；朱文印则秀美有余，劲健不足（见图3—13）。

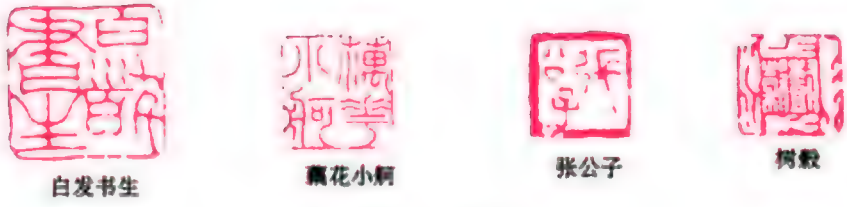


图3-13　胡唐篆刻

王声(生卒年不详),字振声,一字寓恬,号于天,安徽新安人。篆刻与董洵、巴慰祖、胡唐齐名。由于“徽派”之间相互影响，其篆刻创造性不大，善用小涩刀，风格与董、巴、胡十分相近（见图3—14）。

图3-14　王声篆刻

清代早期的篆刻艺术，由于以程邃为代表“徽派”的崛起，打破了明末清初的沉寂。程邃等在艺术上追求笔墨书写性的审美情趣，大大超越了他们的前人。到了清代中期，先后以丁敬、邓石如为首的“浙派”、“新皖派”，以崭新的体式雄居印坛，从而确立了清代流派的主流，成为近二百年来印坛影响最大的流派。

丁敬（1695—1765），字敬身，号砚林、钝丁、龙泓山人、孤云石叟、胜怠老人等。浙江钱塘（今杭州）人。丁敬是清印坛影响最大的篆刻家之一。他以创新意识强烈、面目众多、文字取材广泛、博览精取，创出了一条“离群”且标新立异的崭新道路，从此执起了“浙派”的大旗。宗其派而起的有蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松等人。他们八人因都是浙江钱塘人，历史上称为“西泠八家”。也有人称前四人为“西泠四家”,后四人为“西泠后四家”。

丁敬的印风，取法秦汉和其前贤何震、苏宣、朱简，其中朱简对他影响最大。他的作品有以下几个特点：一是章法严谨稳重，格调高古，清刚朴茂，简洁朴实。二是入印文字广收博取，面目多。他曾有“《说文》篆刻自分驰，嵬琐纷纶衙所知，解得汉人成印处，当知吾语了无私。古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云。看到六朝唐宋妙，何曾墨守汉家文”的诗句。主张篆刻用字不必拘泥于《说文》，在不违“六书”的前提下，可进行改造，甚至六朝唐宋印章中一些怪俗之字，在清代印界不予承认的，他都可以吸收过来。同时，对汉篆也不作机械的照搬。这正是他离群成大器的奥妙所在。三是刀法在苏宣碎切刀的基础上，进一步发展，形成了苍涩稳健，劲挺含蓄，离合有度，刀刀见触，刀笔交融的细碎刀，把刀法推到了一个新的高度（见图3—15）。

图3-15　丁敬篆刻

蒋仁（1743—1795），原名泰，字阶平，后得古铜印“蒋仁之印”，遂改名仁，号山堂，别号吉罗居士、女床山民。浙江仁和（今杭州）人。蒋仁的篆刻师承丁敬，朱文印以拟汉阳文印为主，喜用细碎切刀，较丁敬略拙厚，别有情趣。白文印线条粗壮，留朱极少，给人以丰满憨厚之感（见图3—16）。

图3-16　蒋仁篆刻

黄易(1744—1802),字大易、大业,号小松、又号秋盦,浙江仁和(今杭州)人。篆刻自幼承家学,后得丁敬亲授。他的篆刻在继承丁敬的同时,兼收宋元诸家,工稳生动,灵秀劲健。他的印风与蒋仁形成了一巧一拙的鲜明对比。黄易曾提出:“小心落墨,大胆奏刀”。其意在设计写印时一定要精益求精,操刀时毫无凝滞,一气呵成。这一体会,成为后人篆刻创作的座右铭(见图3—17)。

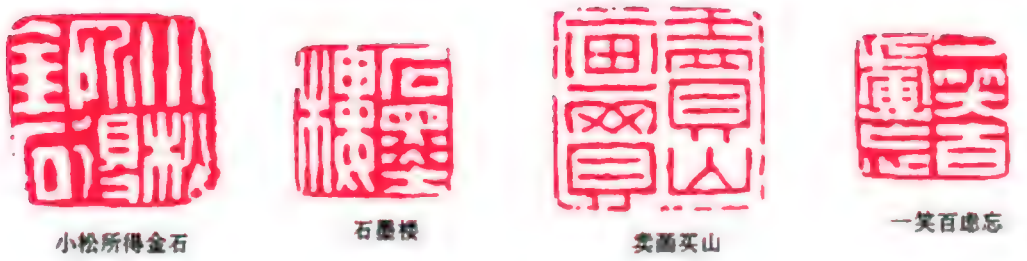


图3-17 黄易篆刻

奚冈(1746—1803),初名钢,字纯章,号铁生、萝庵,别号鹤渚生、奚道人、蒙泉外史、散木居士、冬花庵主等。浙江钱塘(今杭州)人。篆刻取法丁敬,涉秦汉,自成面目。所作印章方中寓圆,拙中求巧,温文尔雅,以秀逸见长(见图3—18)。

图3-18 奚冈篆刻

陈豫钟(1762—1806),字浚仪,号秋堂,浙江钱塘(今杭州)人。收藏甚富,收集金石拓本数百种,使他创作视野大为开阔。篆书得法于李阳冰,挺拔工秀。篆刻宗丁敬,旁涉秦汉。所刻印章,工稳秀雅,平整舒展,在浙派中独具特色(见图3—19)。

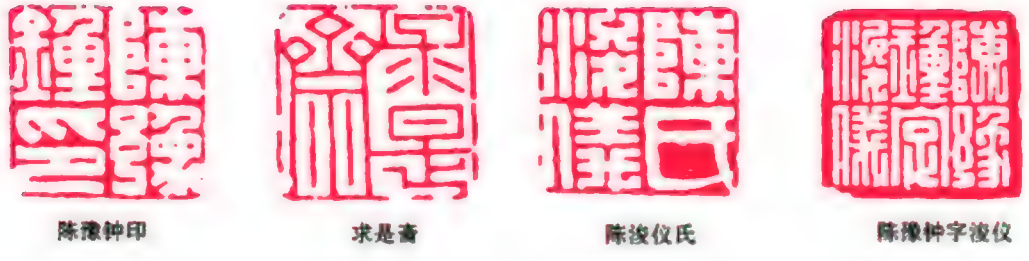


图3-19 陈豫钟篆刻

陈鸿寿(1768— 1822),字子恭,号曼生,又号老曼、恭寿、曼公、曼龚、夹谷亭长、胥溪渔隐等。浙江钱塘（今杭州）人。他的篆刻取法丁敬和浙派诸贤。刀法肆意豪放，气质雄浑爽健，名重一时（见图3— 20)。

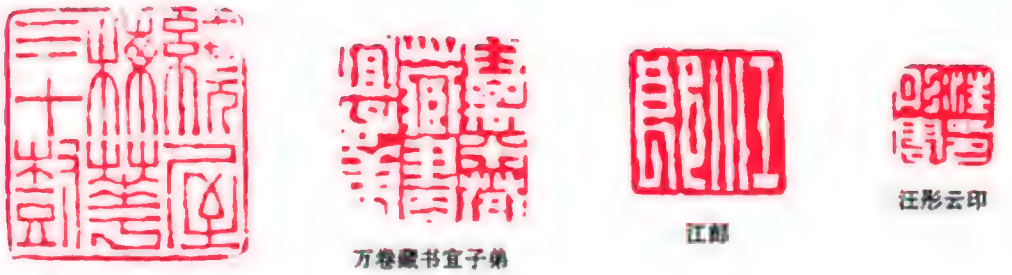


图3-20　陈鸿寿篆刻

赵之琛(1781— 1860),字次闲,号献父,亦作献甫,别号宝山人,浙江钱塘(今杭州)人。篆刻师法陈豫钟，并追摹浙派各家，功力深厚，独出新意。风格严谨静雅，刀法含蓄稳重，篆法静中有动，影响较大。但其晚年的作品，形式走向程式化，习气较重且僵化。从此，浙派走向衰败（见图3— 21）。

图3-21　赵之琛篆刻

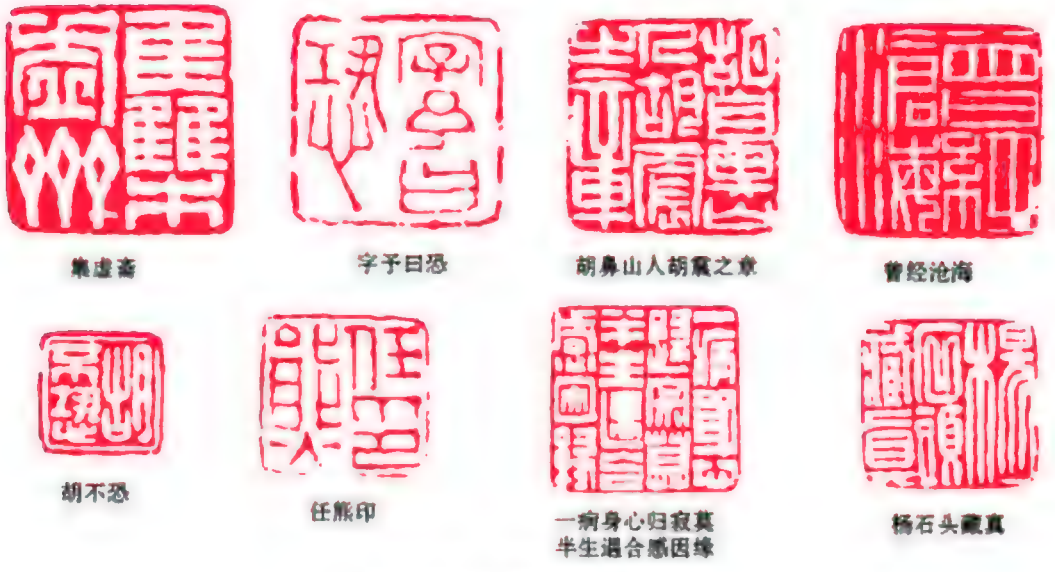


图3-22　钱松篆刻

钱松(1818—1860),初名松如,字叔盖,号耐青,又有铁庐、秦大夫、耒道士、西郭外史、云和山人等别号。浙江钱塘（今杭州）人。钱松印宗秦汉，曾临刻汉印两千余方，功力雄厚。浙派中丁敬对他有一定影响。他是浙派中唯一能跳出地域风格的一名篆刻家。钱松的印风，在总结秦汉和前人的基础上别开一景。他的刀法在细切碎刀的基础上，创造了一种连切带削的新路子。同时，在字法、章法上较浙派前贤自然随意，苍茫古朴，面目丰富，跳出了浙派风格的樊篱，自开新风（见图3—22）。

清代的篆刻艺术，丁敬为首的“西泠八家”，以别开生面的艺术形式纵横印坛，确立了独特的浙派篆刻艺术，产生了巨大的影响。清代中叶以后，在浙派中兴之时，以邓石如“新皖派”的脱颖而出，又给清代印坛吹进了一股清风，大有取代浙派之势。

邓石如（1743—1805），初名琰，字顽伯，别号完白山人、古浣子、笈游道人、龙山樵长、凤水渔长等。安徽怀宁人。为清代四体皆精的书法篆刻大家。

邓石如学识渊博，对金石研究至深。他在客居南京时，曾博览周、秦、汉、魏以来的金石拓本，各种皆临百本。他的篆刻承家学，早期学习明人。篆法在秦篆的基础上，以其深厚的书法功力，将石鼓文、汉魏碑额及汉隶意趣等金石文字之妙融为一体，形成了独特的篆法，且以之入印。由此，明末朱简、汪关追求倡导的在篆刻中表现笔墨情趣的主张得以实现，创造了刚健婀娜，多姿多彩，生动灵捷的印章体式。他在篆刻章法中提出的“疏可走马，密不漏风”和“计白当墨”的理论，在他的作品中表现得非常充分，如：疏密开合、轻重呼应等。在他的理论影响下，印坛树立了新的章法审美意识。在刀法上，单双刀并用，洗炼拙朴，使转自如（见图3—23）。魏稼孙曾评其印说：“书从印入，印从书出。”这正是他对篆刻艺术作出的杰出贡献。

我书意造本无法

家在龙山凤水

富邻尚口兼石
兄弟图书

写真不貌寻常人

暮城一日长

一日之迹

图3-23　邓石如篆刻

继邓石如而起的代表人物，有吴熙载、徐三庚、赵之谦等，均能在晚清印坛标新立异，自创新路，红极一时。

吴熙载（1799—1870），原名廷飏，字让之，亦作攘之，别署让翁、晚学居士、方竹丈人等。江苏仪征人。书法师承包世臣，篆隶、篆刻取法邓石如，是邓氏的再传弟子。在“新皖派”中，吴熙载是最能传其师血脉精神且能出己意的一大印家。他在邓氏的基础上，进一步研究和博采周、秦、汉、魏的金石文字，形成了自己的篆法面目，而施于篆刻创作。其朱文印洒脱俊秀，畅而不飘，含蓄蕴藉，比邓石如有过之而无不及；白文印稳重平和，淳厚多姿或凝重开阔，气度不凡。用刀冲切并用，单双相间，薄刃浅刻，游刃有余，无不表现出其独特的个性（见图3—24）。吴昌硕曾有“让翁平生固服膺完白，而于秦汉印探讨极深，故刀法圆转，无纤曼之习，气象骀迈，质而不滞。余尝语人，学完白不若取径于让翁”的高度评价。

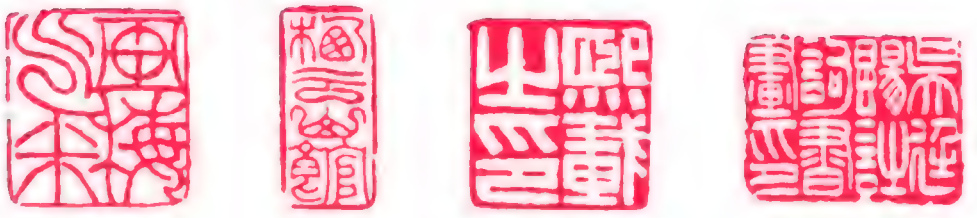


图3-24　吴熙载篆刻

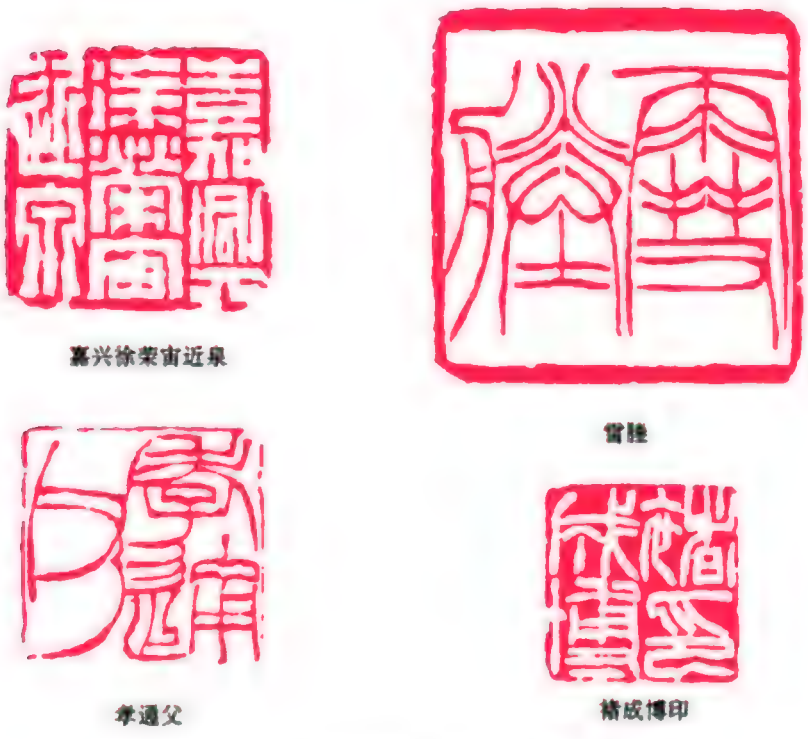


图3-25　徐三庚篆刻

徐三庚（1826—1890），字辛谷，号井罍、袖海，别号金罍道士、金罍道人等。浙江上虞人。徐三庚生活在晚清浙皖流派覆盖印坛的年代。篆刻初习浙派，刀法善用切刀，尤喜细碎切刀。由于浙派在此时已衰败，日趋僵化，徐三庚重新审视了他的发展道路，改换门径，另取新皖派。在邓石如“书从印入，印从书出”思想的影响下，他以秦篆为宗，深研秦汉金石文字、《天发神谶碑》和汉篆碑额，融会贯通，以“吴带当风”的字势，强化了结体的疏密、夸张、扩展，形成了飘逸灵动，婀娜多姿，虚实相生的新体式。他的仿汉印，用自家之篆法，以汉印之形式面世，其中疏密对比非常强烈，无不体现着其创造性。在明清印坛上，徐三庚书与印的风格是最统一的一位篆刻大家。

徐三庚篆刻的不足，是由于过分强调字势的柔美屈曲、收放，故有娇媚之嫌（见图3—25）。

赵之谦（1829—1884），字 㧑 叔，号悲盦、无闷，又有益甫、铁三、冷君等字号。浙江会稽（今绍兴）人。书画、篆刻、学问均是清代第一流的大家。篆刻初学浙派，后学新皖派，受邓石如、吴熙载影响较大。继而广涉秦汉钵印、战国钱币、封泥瓦当及《天发神谶碑》、《祀三公山碑》、《禅国山碑》等金石文字。他的入印用字已大大扩展了其前贤的范围，从而形成了气势开张、稳健静穆的风格特征，是继邓石如之后，又一次在“印外求印”上突破了明清篆刻用字方法的一位大家，这是他对篆刻艺术最杰出的贡献。

赵之谦的篆刻，由于其取材广泛，变化无常，又大胆创新，风格式样非常丰富。白文印静穆稳健，纵横有序，朱白对此强烈，线条冲切相间，用刀直落勇猛，挥洒自如，气势逼人。他的单刀印“丁文蔚”，气满力足，豪迈雄健，刀势勇往直前。此印独特的篆法、刀法，为齐白石的印风开了先河。朱文印随机自然，盘曲有序，收放有度，字字见精；章法疏密聚散，得体自然，耐人寻味；刀法精熟，线条流畅圆润，是学习细朱文的典范。

赵之谦的篆刻，大小、朱白皆精，风格醒目夺人，对近代篆刻产生很大的影响（见图3—26）。

图3-26 赵之谦篆刻

四、近现代篆刻流派

篆刻艺术发展到晚清，呈现了多姿多彩的流派格局，从技法到理论已趋于完备、成熟。到了近现代，篆刻艺术进入了全盛时期，印家们已不再满足于流派的门户之见，而是从先秦印到明清流派之间融会贯通，锐意创新，形成个性突出，面目新颖而多元的局面。这一时期最有代表性的篆刻家有吴昌硕、黄士陵、钱瘦铁、王禔、陈师曾、齐白石、赵泥古、邓散木、来楚生、陈巨来等。在这些名家中，影响最大的当首推吴昌硕、黄士陵、齐白石。

吴昌硕（1844— 1927），初名俊，又名俊卿，字昌硕、仓石、仓硕、苍石、昌石等，别号缶庐、苦铁、朴巢、老缶、大聋、酸寒尉、缶道人等。浙江安吉人。诗、书、画、印四绝，其艺术影响至今，是进入近现代崛起的第一位杰出的艺术家。

吴昌硕的篆刻得力于他的书法，而他的书画又受益于他的篆刻。他的篆刻初学浙派，其中钱松对他的影响最大。后习新皖派的邓石如、吴熙载，同时对赵之谦十分钦佩。他能广取各家之长，独辟蹊径。入印的篆法在前人的基础上掺入石鼓文的字势、笔意及历代金石碑碣文字的造型特点，使结体开合挪让，圆中见方，无不体现出古意奇趣。章法受其画风影响，朱白对比，轻重疏密，以整体博大的气势，表现出独有的审美情趣。他的刀法喜用钝刀，中锋直入，冲刀兼披，凝炼含蓄，朴茂浑成，达到了厚重不滞板，精巧不浮华，把笔情刀趣表现得出神入化。

吴昌硕的印章形式同样十分丰富，先秦古玺和秦汉印的铸、凿、封泥和以他独有的石鼓文体式，均能表现得妙趣横生，不囿成法，标新立异。在印边的处理上，不拘古法，变化多端，时出新意，扩展了篆刻艺术形式美的寓意。到了晚年，吴昌硕的篆刻艺术达到了炉火纯青的境界（见图3—27），被称作“吴派”。受他影响的代表印家有王个簃、沙孟海、诸乐三等。吴昌硕的影响不仅在海内，而且在日本风靡一时，被敬若神明。

图3-27　吴昌硕篆刻

黄士陵（1849—1908），字牧甫，一作穆甫、穆父，号倦叟，晚年别署黟山人、倦游窠主等。安徽黟县人。他在艺术上与吴昌硕一样，是一位造诣很深的多才艺术家。特别在篆刻上，独树一帜，堪称一代宗师。他的书法以魏楷、大篆见长，笔力犀利，神气溢然。所作花卉，浓墨重彩，别具一格。在黄士陵的经历中，曾涉足过摄影、西洋绘画，这对他的审美观和艺术视野的扩展，起着重要的作用。

黄士陵的篆刻，始学邓石如、吴让之，并涉猎浙派诸家，尤其赵之谦对他的影响最大。他曾得到过盛昱、王懿荣、吴大徵等名家的指点，又有机会博览了周、秦、汉很多金石文字、文物，使他的眼界大为开阔，学识大进，因而才能融会各家，创出自己灿烂的篆刻新天地。

黄士陵的入印文字涉及面极广，而且能融会各种体式，成自家之法，较赵之谦更进一步。他的篆刻章法，粗看安详平和，细审却疏密对比，斜中取正，平中见奇，气度不凡，且格调高雅，书卷气扑面而来；用刀快口薄刃，疾冲畅达，光洁明净，神采奕奕，而且印面不作任何人为的斑驳。他曾在印跋中说：“ 汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之。”可见他的艺术主张与创作是完全一致的，同时与吴昌硕又是完全相反的。他们各取不同的审美道路，又同样登上了篆刻艺术的高峰，为篆刻艺术作出了杰出的贡献（见图3—28）。

图3-28　黄士陵篆刻

齐白石（1863—1957），原名纯芝，后改名璜，字渭清、濒生，号阿芝、白石、借山吟馆主者、寄萍老人等。湖南湘潭人。为近现代杰出的诗、书、画、印艺术大师。齐白石的篆刻属大器晚成，他的风格形成经过较长的时间，到70岁左右才衰年变法，自成一家。

齐白石篆刻，早年受浙派影响，后改学赵之谦。同时吴昌硕、黄士陵对他都有过不少的影响。进而窥探先秦古玺、秦汉印和秦汉铭文及六朝碑版的文字造型，且兼融《祀三公山碑》、《天发神谶碑》、秦权量铭文，创造了平直纵横、简约雄强独特的入印文字。其章法别出心裁，朱白对比大起大落达到了极限；线条斜直呼应，敬侧相生，其手法常常出人预料，却又每印平稳，具有强烈的时代气息和艺术感染力；刀法发展了赵之谦“ 丁文蔚”印的技法，大刀阔斧，迅疾畅达，霸悍之气溢于印面（见图3—29）。

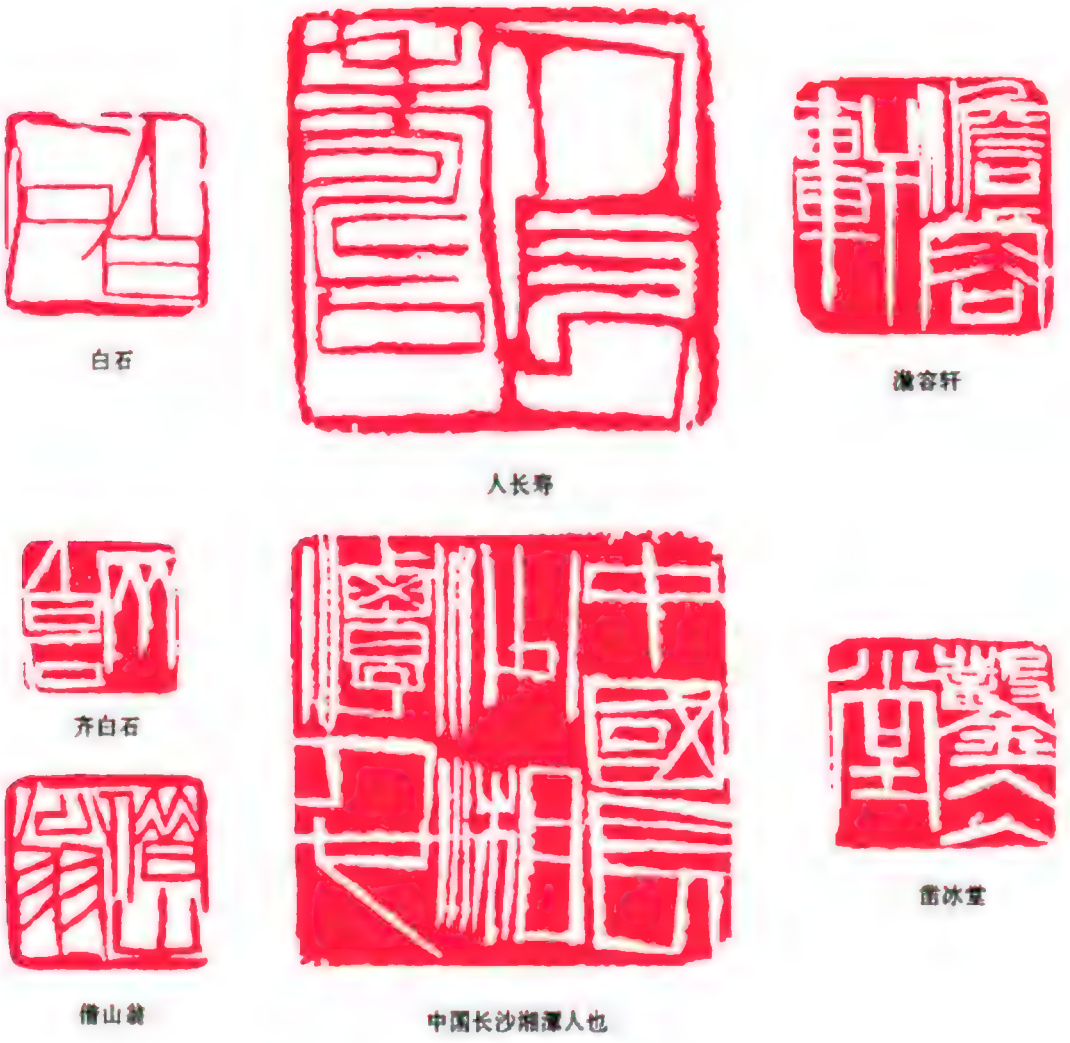


图3-29　齐白石篆刻

齐白石的创造性精神是无与伦比的。他曾说：“ 其篆刻别有天趣胜人者，唯秦汉人，秦汉人有过人之处，全在不蠢，胆敢独造，故能超出千古。” 其实他自身的创作实践就是如此。齐白石的篆刻艺术，在近现代确立了大师的地位，为中国篆刻史谱写了新的篇章。

第四章　篆刻用具与材料

一、用具

（一）刀具

刻印刀具种类较多，大体有石刻刀、木刻刀、金属刻刀、牙刻刀、切玉刀、水晶刀、翡翠玛瑙印刀等七种。对于篆刻创作而言，只需准备石刻刀即可，其他种类的刀具篆刻是不需要的，因为篆刻创作的载体只是石料。古代印章的用材很丰富，因而印工们必须备有齐全的应刻工具，才能满足求印者的需要。

篆刻创作除了石材之外，其他材料一般是不使用的。由于翡翠、玛瑙、玉、水晶等的坚硬，金属的坚韧，竹木的松散，牙角的黏韧等，均不能发挥刀的特性，难以表现篆刻艺术的韵味。尤其是坚硬的材料，文人的臂力是无法攻刻的。

石刻刀的型号通常有三种，即大、中、小号。刀杆截面积大号刀约10毫米×6毫米；中号刀约7毫米×5毫米；小号刀约5毫米×3毫米（见图4—1）。这些刀具市场上均有售。同样型号的刀具，其中又有材质的不同，如白钢、锋钢、高碳夹钢和合金钢。较好用的是高碳夹钢刀，刃部比较坚硬，可磨得很锋利，而且耐用，市场上所售的“昌硕刻刀”便是此类；另有合金钢刀，刃口非常坚硬锋利，刻石游刃有余，尤其遇有砂丁，所向披靡。喜用锋利刀具的作者，此类刀最佳。有条件的也可自制，如工厂车床上使用的白钢刀，高速车刀等，均可根据自己所需，用砂轮磨砺而成。

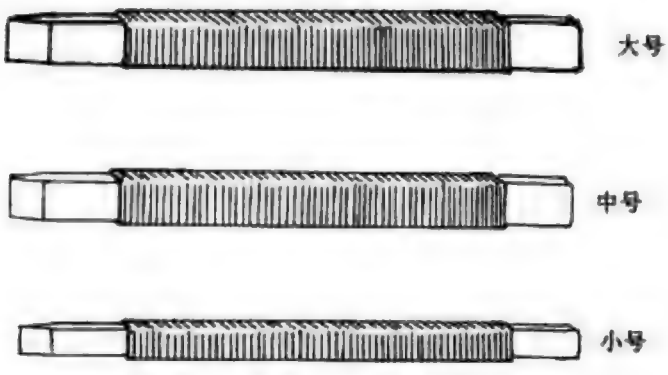


图4-1

市场所售刀具中，有单面刃、斜口单面刃、棱锥和圆锥等，这些都是雕刻印钮和工艺品使用的。篆刻用的刀必须是双面夹角平口刀（见图4—2）。

图4-2　平口刀

刀具在篆刻创作中非常重要，因此古人有“铁笔”之称。刀刃的利钝，夹角的大小，能直接影响线条的质感和印章的风格。在使用刀具时，可根据自己的追求来磨砺。刃口利而夹角小者，运刀长驱直入，轻便灵活，所刻线条简洁明静，俊丽挺拔，神采飞扬；钝而夹角大者，运刀稳健，所刻线条浑厚古拙，苍茫气足。

磨砺刀具也是一门技术，虽然它不算篆刻创作之列，但它对篆刻创作发生着直接作用。磨砺方法不正确，会出现卷刃、刀口呈圆弧形或两边直角消失，从而造成无法使用。掌握了正确的磨砺方法，无论磨过多少次，刃口的形状始终是不变的。磨砺方法如下（见图4—3）：

1. 刀身与磨石成90° 的直角。

2. 磨擦方向为前后运动，即由怀内向外推进，又从外向怀内拉回。每次运动，刀杆与磨石所形成的夹角要保持一致，用力要均匀。

3. 刃口一面磨擦几次后，把刀翻过来以同样的次数磨另一面，依次进行直至锋利为止。

4. 磨石要备一粗一细两块，在粗石上基本磨利后再上细石护刃，直至所磨刃口具有一定的光洁度，才算完成。护刃后刻刀经久耐用。

刀具磨砺只要按照上述方法，实际操作体会几次便能掌握。

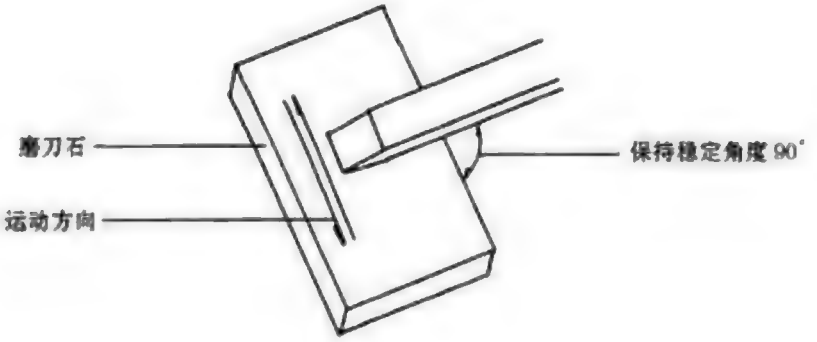


图4-3

（二）印床

印床是用来固定石章的辅助用具。初学者由于不能较好地控制运刀力量，为了防止失控而伤手，用印床来固定石章是比较安全的办法。同时，印章有大、有小，形状各异，不易手执，均需用印床来辅助固定。印床一般为木制，市场上有售（见图4—4）。另有一种金属印床，是用来刻硬质材料的，价格比较贵，刻石章无需置备。

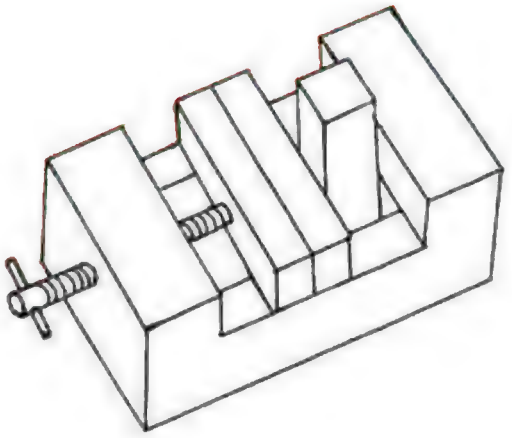


图4-4

（三）印规

印规是钤印专用工具。以印规定位，一是能避免印盖成歪斜；二是一次钤盖不清楚，可重复多次，直到印蜕清楚，印泥具有一定厚度，而且每次都不会偏移。印规市场无售，需要自制。形状如木工用的直角尺，材料用硬木或金属（见图4—5）。待掌握了钤印方法，一般就不一定再用印规来辅助了。

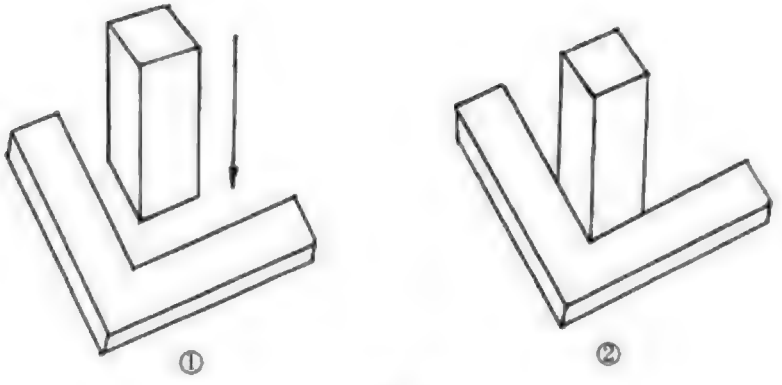


图4-5

（四）印刷

印章刻好之后，在字口、印底留有碎渣和粉末，钤印前需清刷干净，以防污染印泥。印章用久后，字口内有残留的印泥堆积，失去本来面目，可用印刷蘸清洗剂清洗。印刷一般用普通牙刷即可。

（五）棕刷

棕刷也称棕老虎，是拓边款的工具，市场有售。出售的棕刷有优劣之分，优者棕丝细匀；劣品粗细相杂，软硬不一，拓时损纸。有条件的可选用优质棕丝自制。制作方法：把棕丝排齐，扎成圆柱形，两端切齐，高约8厘米，直径4厘米（见图4—6）。新购或新制的棕刷，在使用前要进一步加工，先在较粗的砂纸上均匀地从各个方向进行磨擦，把棕丝端部磨成细尖状，然后在棕刷上涂少许植物油，使之更有弹性而且光滑。

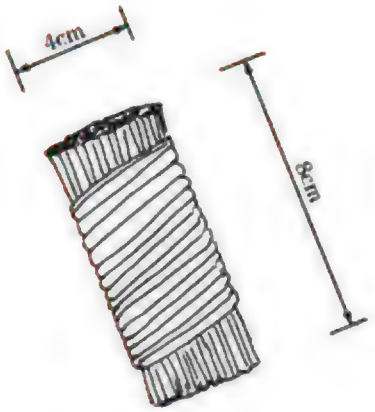


图4-6

(六)拓包

拓包是拓边款所使用的，需要自制。拓包直径约2厘米，侧形扁圆略平，似荸荠。拓包制作方法：棉花一小团，捏成结实而富有弹性的包心，用塑料薄膜包扎好，然后在桌面或玻璃板上研压成扁平的底面，再剪一小块圆形直径与包心相仿的呢子放置在包心的下面，最后包一层软缎子，上面扎好口即能使用（见图4—7）。包心可长期使用，呢子垫和缎子则要根据完好情况更换。

图4-7

(七)其他用品

1.笔、墨、纸、砚

笔：备小狼毫、衣纹或叶径笔数支，用于起稿写印；羊毫笔数支，用于拓边款刷清水和初学刻边款时在印侧刷墨。

墨：墨分松烟墨和油烟墨。篆刻用墨以油烟研成的墨为最佳。市场上所售的墨汁也可使用，但要质量上乘的，如“曹素功”“一得阁”“中华”等。墨的使用要稠稀适中，过浓运笔不畅，过稀印稿水印上石渗晕或不清晰。拓边款用墨则以稍浓为好。

纸：需要两种纸。一种为写印稿使用的，用半生半熟的宣纸，线条既好控制，又能吸墨；毛边纸、元书纸和蜡坯纸也能使用；生宣和熟宣效果均不佳。另一种是连史纸（原称连四纸），是用来钤盖印蜕和拓边款用的。连史纸薄而洁白细润，用于钤印，印不走样，印泥具厚度而且色泽鲜活；用于拓边款，由于具薄和韧的特点，经刷拓，字口清晰，不易失真。如连史纸不易购到，较薄的龟纹宣也能替代。

砚：只要质地细腻、易发墨便可，不需太大或名贵的砚。

2.砂纸、小镜、白瓷碟、白芨

砂纸：购来的章料表面均封有蜡，底面也不一定平光，这就需要用砂纸来平磨。砂纸可备粗细两种，根据章料情况，如印底面不平，先用粗砂纸平磨，再用细砂纸光面；印底面较平，直接用细砂纸磨去蜡层就可使用。油石和砂轮也可代用。

小镜：用来检验上石的印稿和刻成的印面效果。文字在印面上是反字，通过镜的反射即成正字，便于检验效果和修改。

白瓷碟：拓边款时用来调和拓包蘸墨使其均匀。

白芨：白芨是药材，中药店有售。用于拓边款时黏结拓纸。使用时要把白芨用清水研磨，直至水稍有黏性，能把纸粘贴在印侧即可。白芨水的特点是水分干后拓纸易揭，不损纸。

（八）印泥

印章钤盖于纸上，欣赏其艺术效果，就是通过印泥来表现的。印泥的优劣对再现作品的艺术性至关重要。优质印泥钤出的印蜕，清新鲜亮，具厚重和立体感，能进一步表现作品的神采；同时在盒内暑天不走油，冬天不板结。劣质印泥色泽灰暗，印蜕薄而露底，在纸上渗油跑红，神气全无。显然，不同质量的印泥钤盖到纸上，差异是很大的。

印泥以福建漳州、杭州西泠印社所制的最为驰名，其他如苏州、上海等地生产的印泥质量也属上乘。但决不能为了省钱，去购买廉价低劣的铁盒办公印泥或印油。

印泥的种类、颜色有多种，可根据自己的喜好去选购。印泥可分朱砂、朱膘、广膘等品种。颜色有玫瑰红、朱红、橘红、深褐（古色）、蓝色、黑色。朱砂印泥是最受欢迎的一种，色泽呈玫瑰红（紫色），钤印效果有鲜艳夺目、凝重饱满之特点，神气十足；朱膘印泥呈红黄色（橘红），清雅稳健，美丽鲜嫩；蓝色、黑色印泥一般不常用，只能在丧事或参加展览时作为调节颜色使用。

印泥是由蓖麻油、艾丝、朱料三种物质组成的混合物，制作工艺十分复杂。蓖麻油要加中药材久熬久晒，艾丝精选细制，朱料细碾、精漂、慢烤，最后按照合理的比例久制而成。所以上等印泥的价格比较贵，使用时一定要爱惜，细心保护。

印泥使用注意事项：

1. 钤印前印面要清刷干净，防止石渣粉末进入，以免破坏印泥的结构和纯度。

2. 两次使用两种不同品种的印泥，印面要清洗干净，否则影响色泽，又污染印泥。

3. 印泥使用后要及时盖好，久开会落入尘土，同时加快油剂挥发。

4. 要经常翻动搅拌，因为时间一长，朱料下沉，油剂上浮，影响钤印效果。搅拌印泥时，要顺着一个方向，乱搅会损坏艾丝结构，粘连印章。

5. 印泥只能用瓷盒盛装，忌用金属、陶、石制品，金属会使印泥变质，陶、石吸油。

6. 印泥在冬天易变硬，使用前可放在暖气或太阳下烤晒软后再使用。

7. 如印泥购置和使用时间较长，其中含油量已很少，印泥打不饱则钤印不清楚，可调入适量的蓖麻油搅拌均匀，即能滋润如新。

二、印材

古代印章的用材比较丰富，如金、银、铜、铁、玉、水晶、玛瑙、琥珀、象牙、犀角、竹、木、陶、瓷，元以后石章盛行，现代又有有机玻璃、橡胶、塑料等。篆刻创作必须以石为载体，其他材料是难以表现篆刻的艺术性的。

我国的石印材料可分为青田石、寿山石、昌化石、巴林石和其他石五大系类。其中青田石、寿山

石、昌化石久负盛名，近年来巴林石的开采深受印家和收藏家的青睐。

(一)青田石

青田石产于浙江省青田县。质地细腻，刀感好，爽脆痛快，用于篆刻不失为佳材。青田系石类，色泽有黄、白、青、绿、灰、赭、黑等。品种以冻石最为名贵。主要有灯光冻石，微黄纯洁，迎光呈半透明状，与黄金等价；鱼脑冻石，青白半透明，质如润玉；田白冻石，质似白玉；墨田冻石，纯墨色，无任何斑点；牛角冻石，褐黄或深黄中带灰色。其余还有松皮冻、白果冻、薄荷冻、封门青、封门蓝等，均是青田石中的名贵石类。初学篆刻只需购买普通青田石即可，既好刻又便宜。

(二)寿山石

寿山石产于福建省寿山五花坑。质地细润如青田，较青田坚，五色皆有，是篆刻的好材料。著名石类有：田黄、田白。田黄质地细腻，半透明状，有若隐若现的“萝卜纹”，以橘皮黄最为珍贵。田白，质如羊脂玉，偶有红筋，如血丝。此两石开采已绝，价逾黄金。其余还有鱼脑冻、天蓝冻、艾绿、党阳绿、高山冻、芙蓉冻等。

(三)昌化石

昌化石产于浙江省昌化县。颜色丰富，有水坑、旱坑之别。石质较青田、寿山燥，有些石质砂丁较多，在实用上逊于青田和寿山。昌化石中最名贵的是鸡血石，鸡血全红为珍品，四面红、对面红、单面红、局部红逐渐次之。有的鸡血石中集“刘(白)关(红)张(黑)”三色，质地通明者最为名贵。

(四)巴林石

巴林石产于内蒙古巴林右旗（轻工部新列的采石基地之一）。色彩非常丰富，品种极多，冻石居多。质地温润细密，爽脆不如青田；另一类则腻刀，硬度适中，也是篆刻的佳材。巴林石可分为三大类：一是鸡血石类，为巴林石中极品；二是冻石类，清亮细腻，透明度好，色彩富于变化；三是彩石类，以色彩见长，常隐现自然图案，极富观赏价值。在这三大类中，每一类又能分出很多品种。

(五)其他石

除以上四大类印石外，我国其他地方也有不少能作为印材使用的石料。如福建的莆田石，浙江的萧山石、大松石，山东的莱州石，辽宁的辽东石，新疆的伊宁石，广东的阴洞石，陕西的煤精石，北京的房山石等。这些印石从刀感、色泽、质地、观赏收藏方面，均逊色于以上四大石系；然而作为日常练习和创作，既价格便宜，又能就地取材，也不失为选择的上策。

选购石料应注意两方面的问题：一是石面不能有裂痕，有痕者奏刀受力或略有碰撞，即会开裂；二是石质要纯，石中有砂丁坚硬难攻，运刀艰难。

第五章　印章类别与印式

一、官印与私印

古代传世的印章，从宏观上可分为官印和私印两大类。

官印，是古代文武官员执政的实用印章，是权力的象征。从先秦起，官印就有严格的制度，如印面的大小，印钮的式样，印章的材质等。印文内容为官职称谓（见图5—1）。

私印，是个人的信物凭证，材质无规定。内容除姓名、字号外，还有馆斋、鉴藏、闲文、吉语、花押等等，十分丰富（见图5—2）。

图5-1　官印

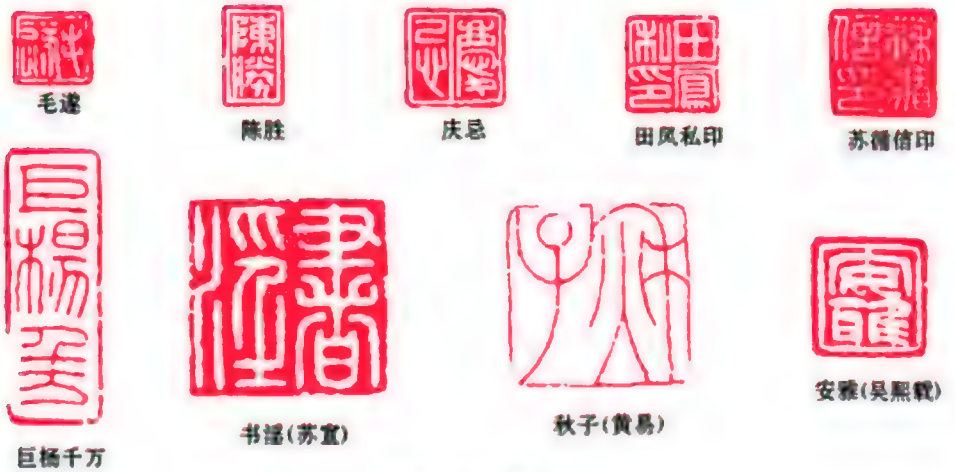


图5-2　私印

二、印章体式类别

印章的体式类别较多，琳琅满目，不胜枚举。下面就常见的各种类别作一简要介绍，在学习创作时可作为参考和拟仿典范。

(一)姓名印

姓名印，顾名思义，即以印主的姓名入印。它是取信之物，在日常生活中是不可缺少的，尤其是书画艺术家。因为姓名印在他们的作品中是重要组成部分，一幅作品可以无款但不能少印，无印则不能称为完整作品。古今姓名印有以下几类：

1.姓名印。姓名后面加“印”、“之印”、“印章”、“印信”，或加“章”、“之章”等。

2.名印。名后加“印”、“之印”、“私印”，或加“章”、“印章”等。

3.姓氏印。姓后加“氏”，也有姓前同时加地名的，如“金陵某氏”、“燕京某氏”等。

古代传世的姓名印中还有姓加图像、肖形等形式。书画家用印比较讲究，一般在作品上根据画面需要钤盖多方姓名印，姓与名刻成对章，一朱一白。在名章后面加“书印”、“画印”、“书画印”等(见图5—3)。

图5-3

(二)字号印

字号是古代文人的癖好，除了有一个正式姓名外，还要给自己起几个字、号或多个别号，以示风雅。字号印起源于唐，从宋开始流行，至今不衰。

字，即表字。字印，旧名表德印。字一般只起两字，刻成印章，后面不能加“印”“之印”，以此与姓名印区别（见图5—4）。号印是以号或别号入印（见图5—5），如苏轼有“东坡居士”印，赵孟頫有“松雪道人”印，朱耷有“八大山人”印等。

图5-4

图5-5

(三)斋馆印

斋馆印也是文人喜用的一种形式，书画家常用它与姓名、字号印相配盖于书画作品上。目前见到最早的斋馆印，有唐代宰相李泌的“端居室”三字印，被称为斋馆印之鼻祖。到了明清，斋馆印在文人艺术家中非常盛行，至今依然不衰。斋馆印有人备不同名称的数方，但不一定有其室，大多数斋馆只是在印上。明代书画家文征明就曾说过：“我之书屋，多起造于印上。”斋馆的名称是根据自己的喜好而起，如某某斋、馆、轩、楼、阁、室、屋、堂、庐等(见图5—6)。

图5-6

(四)鉴藏印

鉴赏收藏印起源于唐代，盛行于宋代。唐太宗有“贞观”、玄宗有“开元”二字连珠印，今天在唐代御藏书画作品上即能见到，为鉴赏收藏印之起源。其后是南唐的“建业文房之印”，宋太祖的“秘阁图之印”,宋徽宗的“大观”“政和”“宣和”印等,文人艺术家有苏轼的“赵郡苏轼图籍”印,米芾的“米氏审定真迹”印等。元、明、清的鉴藏印更是兴盛，不计其数。

鉴赏收藏印的内容多种多样，可概括为三类：

1.鉴赏类。如鉴赏、清赏、心赏、珍赏、读过、曾阅、过目、曾读、过眼、眼福、经眼等。

2.收藏类。如收藏、考藏、鉴藏、珍藏、藏书、藏画、珍玩、秘笈、珍秘、图书等。

3. 校订类。如校订、考订、审定、鉴定等。

以上三类是较常见的内容（见图5—7），还有极少数用成语、吉语类入印的，如“子孙保之”、“子孙永保”，或祈愿语“某某某愿此书永无水火虫食之灾”等。

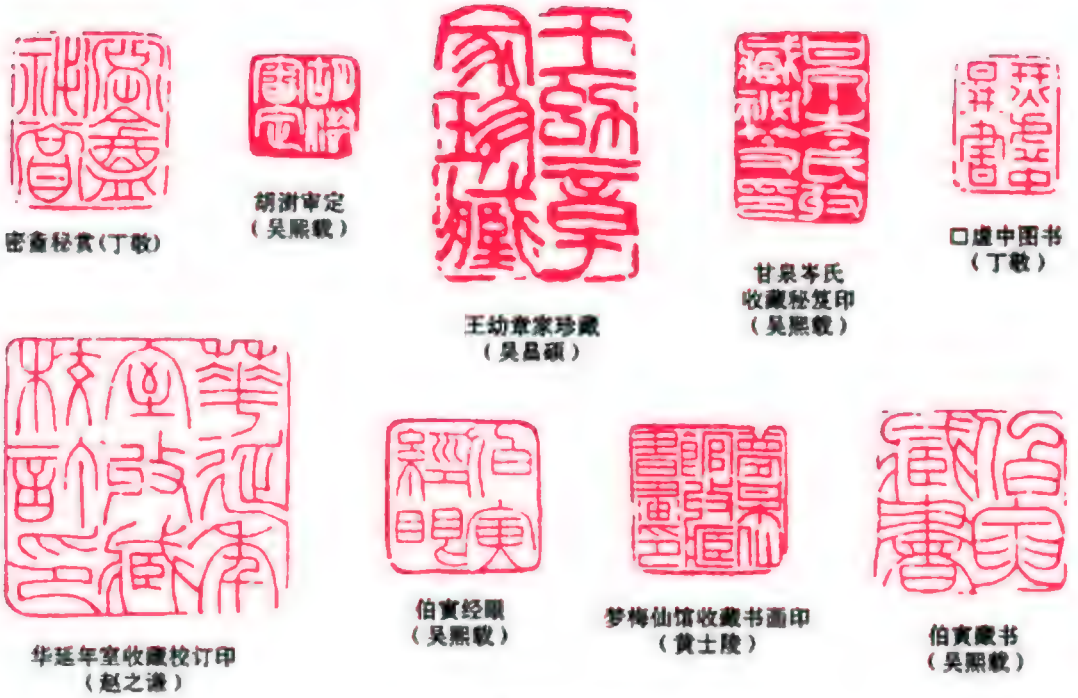
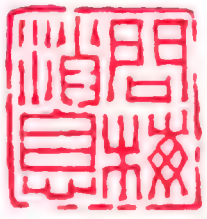


图5-7

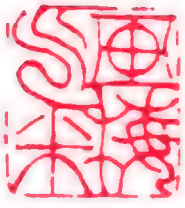
（五）闲文印

闲文印是随着篆刻艺术兴起而产生的。篆刻家的创作，主要以闲文印为主。闲文印的内容非常丰富，一般有名言警句、诗词歌赋句、成语、吉语等。在这些内容中，又可分为抒情言志、艺术论萃、人生哲理、自然景观等，不胜枚举，全凭作者自由选择或自撰，以此来表达情性，寄托思想，故有“闲章不闲”之说。闲文印的使用，主要是书画家。用它钤盖在书法作品的起首部位，叫做引首，盖在第一行右边的中下部称腰章；中国画使用的闲文印谓压角章。闲文印形制有正方、长方、椭圆、圆形等（见图5—8）。

琴罢倚松玩鹤
（文彭）



问梅消息
（陈鸿寿）



画梅乞米
（吴熙载）

陶文沖五十以后书
（吴昌硕）

痛饮读离骚
（苏宣）

自问心如何
（归昌世）

写真不貌寻常人
（邓石如）

图5-8

图5-9

(六)肖形印

肖形印是印章篆刻艺术形式的组成部分。肖形印起源于春秋战国，其功能：一作祝告吉祥、避邪，二也可作信物之用。形式有两种，一种为纯图案，另一种为图案加文字。汉代以文图结合的形式居多。刻制图像内容有人物、犬、凤、朱雀、白虎、玄武、龟、蛇、击剑、格斗等。古代肖形印主要是阴刻（见图5—9）；现代篆刻家以阳刻创作为主，有极高的艺术感染力，来楚生先生即是现代肖形印大师。

(七)鸟虫书印

鸟虫书是古代民间的一种装饰性很强的美术字，对于它的起源，王献唐云：“故鸟虫之起，起于幡信之鸟章，其体即立，乃以施之彝器……”，这种文字最早见于古代兵器或乐器的青铜制品上。鸟虫书印起源于先秦，古钵中已能偶然见到，真正成为规模是在汉代。由于其体“非正格”，被文人视为雕虫小技，汉私印中数量也不是很多，明清流派印很少有人涉及。现代篆刻家以此形式进行创作，成为了篆刻艺术的一种新形式。由于鸟虫书盘曲多变，极富情趣，且又不悖“六书”，很有艺术审美价值（见图5—10）。

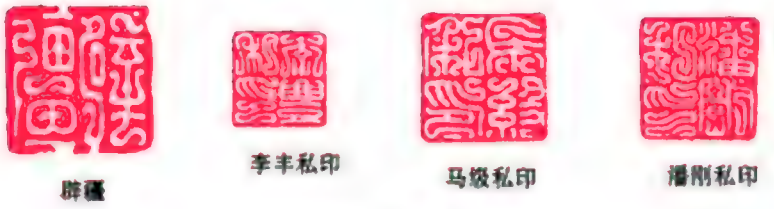


图5-10

(八)朱白相间印

朱白相间印起源于汉代，形式为朱白结合。朱白字数的比例不等，有一朱二白、二朱一白、一朱三白、三朱一白、二朱二白等。朱白印的布局很巧妙，因其留白相等，初看似满白文，细审方觉有朱白对比之妙。印面布排的规律，是根据文字笔画的多少，笔画繁者刻成白文，笔画简则刻朱文，从而达到协调统一。这类印章只适合工整一路（见图5—11）。

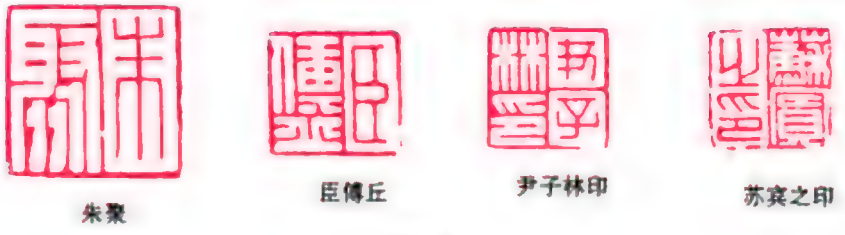
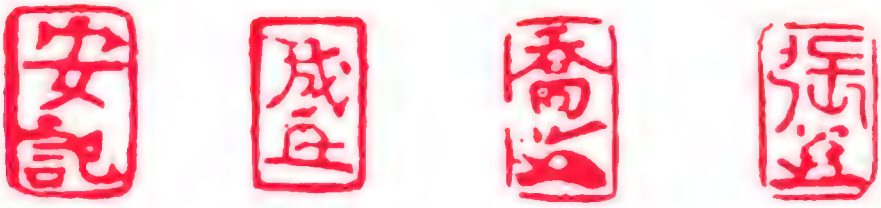


图5-11

(九)花押印

花押印，也称署押、押字印。兴于宋代，盛于元代，故又有“元押印”之称。花押印是元人的主要凭信之物，因字体难辨，不易假冒。形制都作长方，印文一般为持印者的姓名，“姓氏”字体用楷书或隶书，“名”则化成似图案又像草书人名的符号，总之是只有持印者自己才能辨别的非画非字式样（见图5—12）。这类印章一直延续到明、清才衰败。现代篆刻家在花押上进一步创新，别有情趣。



安记　　成口　　乔口　　张口

图5-12

（十）吉语印

吉语印起源于春秋战国，盛行于秦汉。人们把此印佩带在身，一是作为雅玩，二是为了吉祥、避邪，寄托美好的愿望。内容一般为“敬事”、“吉祥”、“永福”、“正行”、“康宁”、“日利”、“日入千万”、“出入大吉”或用成语等。字数一二字至十几字不等（见图5—13）。也有把吉语印作为殉葬品使用的。吉语印是闲文印的起源。

正行　　长吉　　得志　　出入大吉

敬事　　长口富乐毋事

甘泉汪承元印信长寿
（赵之谦）

图5-13

王口口信诗　　完封　　白记　　中陶手书

仲海词翰
（吴熙载）

竟山画记
（赵之谦）

周隐印封（汉）

杉屋吟笔

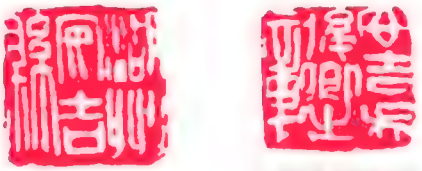
图5-14

(十一)书简印

书简印是古人钤盖在信札上的专用印,如“某某印封”“某某启示”“某某信印”“某某手书”、“某某私记”等(见图5—14)。

(十二)地名印

刻有地名的印章，也是书画家的常用印。地名印与姓名印相配，钤盖在书画作品上，表露作者的籍贯。内容一般为地、市、县或区域,用旧称和别称的较多,如上海作“海上”,苏州称“吴郡”“吴门”。有些书画家喜把姓名与地名同刻一印（见图5—15）。



湖州安吉县
（吴昌硕）

安吉吴俊卿之章
（吴昌硕）

图5-15

(十三)今体字印

中国的文字分古今，以秦为界，秦以前的篆书称古文字，秦以后的隶书为今体字。用今体字入印,早在晋代已有,如“零陵太守章”,五代的“右策宁州留后朱记”印(见图5—16)。其后在私印中除“花押印”外，历代均有今体字印传世。现代人在此基础上进一步扩展，把美术字入印，也有一定情趣，不过只能偶尔为之。

右策宁州留后朱记（五代）

图5-16

（十四）母子印

在传世的私印中，有一种大印套小印，小印中再套更小的印，似层层抽屉的套印，叫做“母子印”或“子母印”。这种印式起源于东汉，兴盛于魏晋，制作精良，工艺考究。大印空腹，腹内套进大小合适的小印。有两层套一组，也有三层套一组的（见图5—17）。

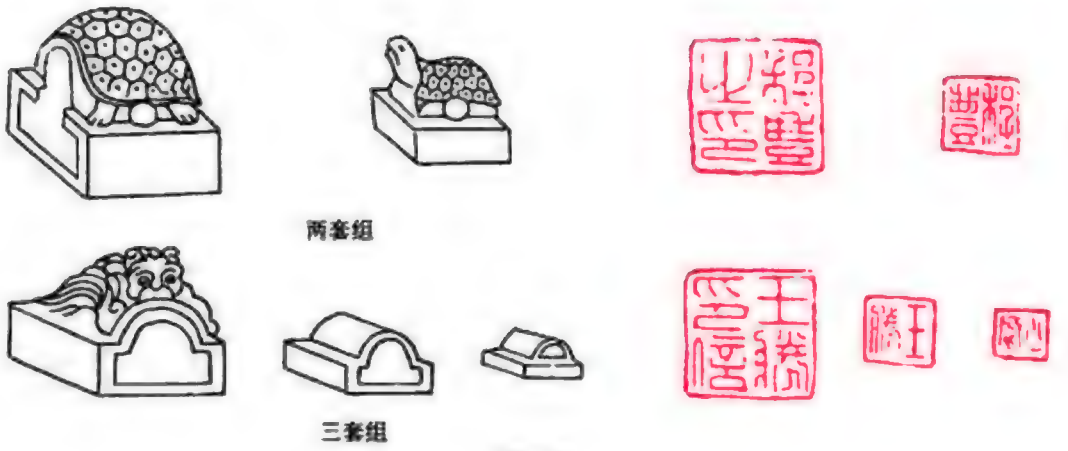
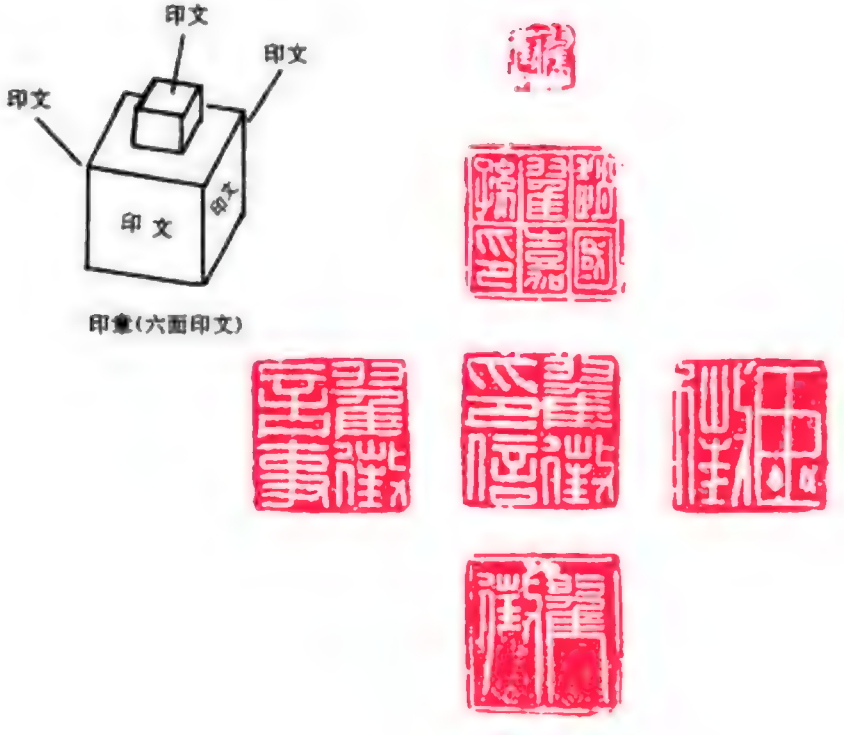


图5-17

（十五）多面印

多面印盛行于汉魏，传世不多，一印刻两面至六面不等，六面印较少（见图5—18）。



印章(六面印文)

图5-18

三、印章风格类别

此节所说的风格不是流派风格，而是宏观形式体别的分类。明清以后的篆刻艺术，均不外乎在此类别基础上，追求自己的审美理想，表现个人的创新意识，从而确立开宗立派的大家地位。

(一)汉铸印

汉代手工业较发达，传世的大部分印章均是铸造而成的。铸造方法是：先制泥范，在泥范上刻阳文，然后用熔化的铜水注入，待冷却后取出，最后稍作修整，铸印即成。铸印风格，工艺精致，结体平直方正，线条浑厚典雅，呈庄重高古、大气磅礴的气象。汉铸印是后来篆刻家拟仿创作数量最多的一路(见图5— 19)。

图5-19

(二)将军印

将军印，是汉代军队将军的用印。军队拜将出征，急于从令，来不及铸造，只能应急而临时在预制好的印坯上凿刻印文，故又有“ 急就章”之称。将军印雄健劲挺，欹斜跌宕，痛快淋漓，一任自然，在汉印中别具一格。由于制作工艺的不同，它与铸印的风格也截然相异（见图5— 20）。将军印同样是篆刻家拟仿的经典。

图5-20

(三)封泥

封泥也作“泥封”，是用印留下的印记。纸张尚未发明时，文书均是在竹简、木牍上书写的，为了在运送途中起到保密和防止丢失的作用，把书写好的简牍卷成捆，上面放一块挖有木槽的木块，将捆好绳子留出的两端打个结，放入木槽内，再填上一块胶泥，最后在泥上压上印文痕迹，他人无权拆封。所以那时的印章是无色印章，专门用来封检文书。有色印章在纸张发明使用后才出现。今天我们所见到的从先秦至魏晋的朱色印记，是纸张普遍使用和有了印泥之后，后人重新钤盖出来的。封泥印迹边缘，基本呈不规范不等宽的宽边，印文与印边和谐对应，浑穆古拙，妙趣横生（见图5—21）。后来篆刻家借鉴这一形式，创造了独具特色的朱文印章式样。

图5-21

(四)切玉印

切玉印之名，是以印材而得名。玉质印章坚硬难攻，质地有别于金属，故镌刻此类材料便产生了专门的工具和方法，即“切玉法”。由于玉质特殊的材料和刻制方法，印章造成了迥然不同的艺术效果，故称作“切玉印”。切玉印章法平整工稳，线条方中寓圆，简洁朴实，不激不励（见图5—22）。

图5-22

“铸”“凿”“封泥”“切玉”，本是指制作方法、工艺和材料的区别，由于产生了各具特色的艺术风格，篆刻艺术以此为拟仿参考对象，便引伸成了风格类别的代名词。我们常可在明清印人的边款中读到“仿汉铸印”“拟切玉”等款语。

第六章　篆刻技法

熟练掌握技法，是造型艺术创作必须具备的基本功。没有技法，不懂得所从事艺术门类的表现方法，是无法登堂入室的。学习篆刻，只有在深谙技法的基础上，才能把自己的审美意图表达出来，上升到创作的高度。因此，初学者切不可轻视技法。本章介绍一般的刻印过程、刀法、基本刻法和刻印应注意的问题。

一、刻印过程

刻印的全过程可分为平磨印面、设计印稿、印钮朝向、渡稿上石、镌刻印面、修饰整理、钤盖印蜕、镌刻边款、拓边款等九个步骤。

（一）平磨印面

从商店购来的石章，一般印面都不很平整，石章周围封有一层蜡，因此需把所刻印面的蜡层磨去、磨平。平磨印面要在较平的玻璃板或桌面上进行，先用粗砂纸磨平整，后用细砂纸磨光。磨章的方向不能前后或左右运动，这样会把石章磨成瓦楞形或锅底状。要有规律地按顺时针或逆时针方向旋转。为了不使石章左右摇晃或受力不均，转动时拇指与食指执住石章下部，每磨转几圈要转动一个方向，保持底面的平整（见图6—1）。

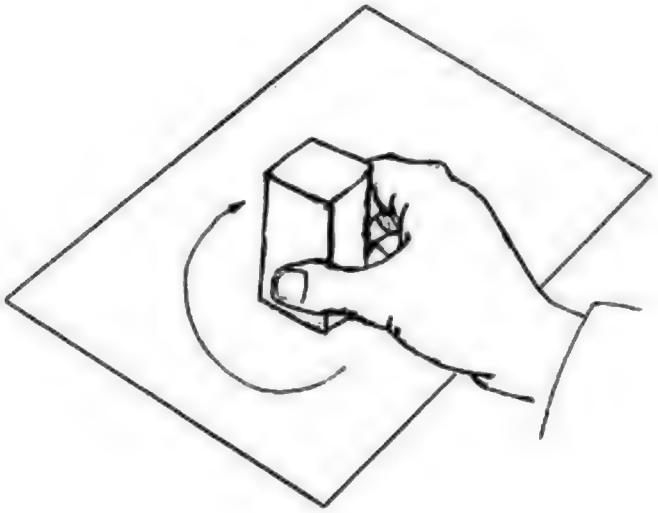


图6-1

（二）设计印稿

设计印稿是治印的重要环节，犹如描绘建筑蓝图，镌刻只是按图施工。所以印稿的成功与否直接关系到作品的成败。设计印稿一定要认真构思，从字法、章法到线条的轻重对比等等，均要在印稿中精心安排出来，这样才能下刀有据，意在刀先，一气呵成。

印稿设计，先取比印面大2～3倍的薄宣纸，放于手掌心，用石章在纸的中央用力按压一下，即在纸上出现印面边沿的轮廓，再用笔按纸上痕迹勾画出印面轮廓，勾描清楚。然后根据所刻字数、阴阳刻法，在方框内构思书写印文（见图6—2）。书写用的毛笔要尖、细、健；墨要稠稀适中，过浓或过稀都会影响书写和上石效果。初写印稿，一次很难成功，可连续设计多稿，直到满意为止。在纸上写印稿是写正字，待水印上石后便能成反字。

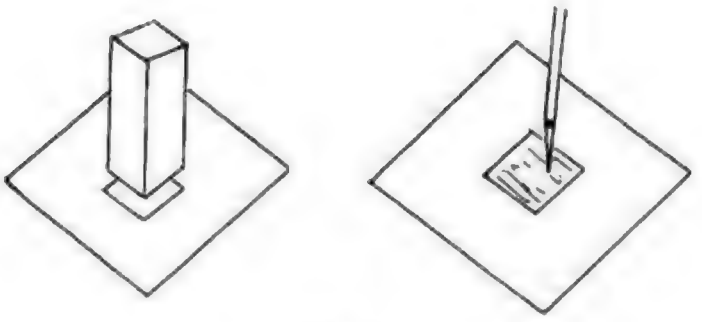


图6-2

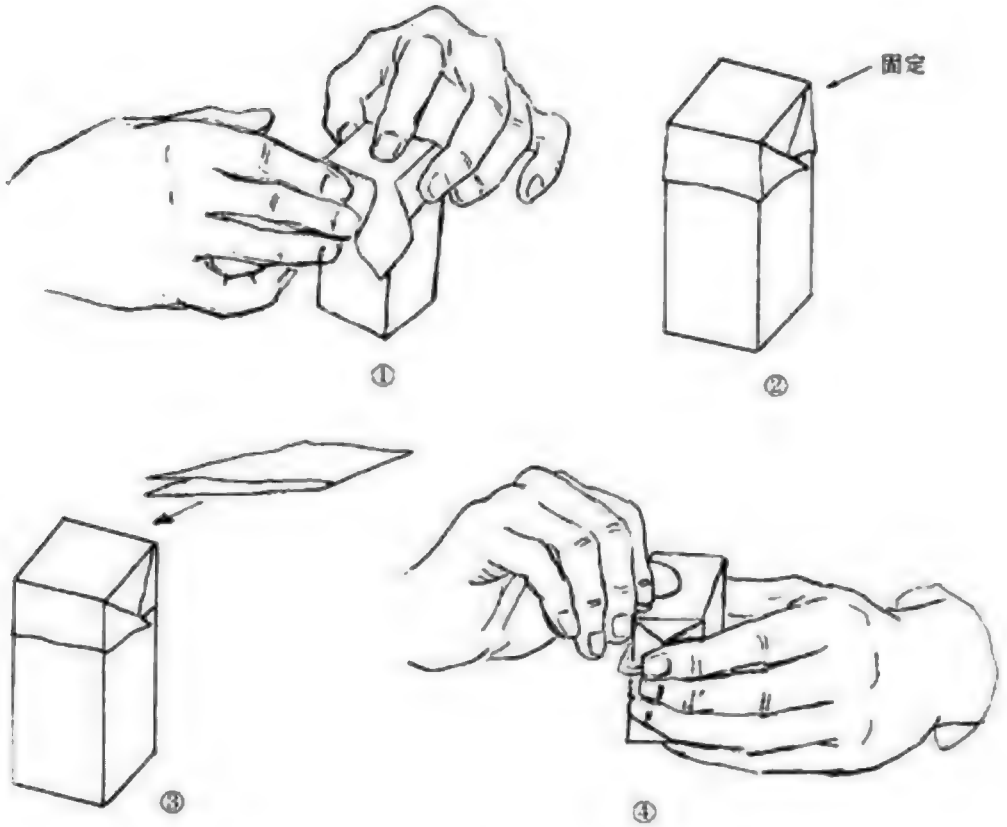


图6-3

(三)印钮朝向

有些石章顶部刻有印钮。印钮的朝向是有讲究的，由它来决定印章的前后左右。如瓦、鼻钮，两侧有孔处为左右；动物类钮，动物的头部方向朝自己，尾部随便。

(四)渡稿上石

印稿设计完成后，即要把它渡到印面上去。渡稿有两种方法：一为水印法，二为临写法。

1. 水印法

将印稿的正面覆盖在印面上，四周边线与印边重合，再把周围富裕的纸边向下折叠、绷紧。为了不使印稿受力后错位，可用胶水把四边叠下的纸与印章粘牢或者用橡皮筋箍扎住。然后，用干净毛笔蘸清水抹湿印稿，取数层干净宣纸置于印稿上，用手掌按压，吸干印稿的水分，再取数层干净宣纸盖于印面，四周顺印侧折下，用左手固定捏紧，以右手大拇指指甲面在纸上依次反复磨擦，各部位要均匀，约磨两三遍（见图6—3），即可把印稿揭下，此时正写的印稿已清晰地反印到印面。如有某些笔画不清楚，可再用毛笔略加复描，便可捉刀镌刻。

2.临写法

临写印稿要比水印进一步。水印法是最初接触印稿上石，能保证质量的一种方法。待水印法掌握以后，可练习临写上石的渡稿方法，从中锻炼眼、手和书写反字的能力。临写方法是：将设计好的印稿反扣过来，放于一边，按照反稿用毛笔直接在印面上临写。章法布局和线条的粗细盘曲，都要力求准确。写完后用小镜观察正稿效果，与原稿对比，如不满意，用水洗掉重写或作局部修改。

(五)镌刻印面

根据设计的章法和刀法，既细心又大胆地冲切。同一方向的笔画可一次性先刻完第一刀，然后再调转方向刻第二刀。力求表现书写的笔墨情趣，同时又不能忽视刀法特性，刀笔交融才是高手。

(六)修饰整理

镌刻完成后，用牙刷刷去字口残留的石末，再用手指蘸少许墨在印面轻轻磨擦，印面凸起处为墨色，凹处呈白色，印章效果显而易见，然后再在小镜中反复审视，对个别不理想的地方进行补刀修饰。同时根据章法和艺术氛围的需要，可作残破处理，使形式美更加完整。也可直接蘸印泥钤盖在纸上，发现问题再作修饰。

(七)钤盖印蜕

对印章效果已经满意，便可用专门裁好的连史纸或较薄的宣纸钤盖印蜕，用于欣赏、保存或他用。钤盖印章也是一门技术，需要反复练习才能掌握。具体方法：

1. 蘸印泥不能使劲过大，印泥侵入字口较多，朱文线条变粗、白文变细，印蜕失真。

2. 钤印最好在玻璃板上垫两三层新闻纸，既不坚硬，也不松软，所钤印蜕真实，印色饱满，且具厚度。切忌垫胶皮垫，因胶皮富有弹性，印蜕严重失真。

3. 钤盖用力要均匀，每个部位均要压实。同时要防止用力不均而移位，如钤印无把握，可用印规辅助。

(八)镌刻边款

刻边款是印章创作的最后一道工序，是篆刻艺术的重要组成部分。具体镌刻技法，详见第九章。

(九)拓边款

(详见第九章之三)

二、刀法

刀法犹如书法的笔法，是篆刻艺术的表现方法之一。印章的篆法、章法、线条，最后均要通过刀法去完成。不熟悉刀法是刻不出精美成功的作品来的。刀法由执刀法、运刀法和基本刻法三部分组成。

(一)执刀法

执刀如同执笔。在篆刻家手中，刀有“铁笔”之称。正确的执刀方法，能冲切任意，轻便灵活，游刃有余。常见的执刀方法有两种，即：三指法，也称指捏式；拳握法，也叫整握式。

1. 三指法

三指法是以大拇指、食指、中指执住刀杆，成三指鼎立之势，无名指、小指辅贴于中指，中指端离刀刃约1厘米左右，刀杆与印面约成30°夹角，似执钢笔式。执钢笔，三指法已足能书写。执刀，由于石质有一定硬度，为防失控，中指端须顶住石章顶侧，以控制运刀速度，无名指、小指紧贴中指，做到五指齐力，由右向左推进（见图6—4）。

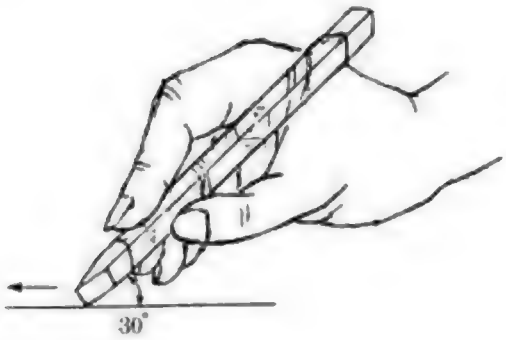


图6-4　三指法示意图

2. 拳握法

拳握法虎口朝上，整把握住刀杆，刀杆略向前侧（向身外），与印面成60°左右夹角（见图6—5）。掌、腕、指、臂同时发力，向身内犁进。拳握法由于整把握刀，用臂、腕带动手，力强势足，运刀长驱直入，长冲短切均可。

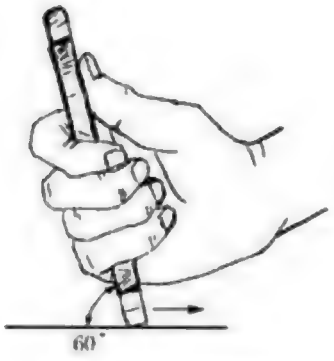


图6-5　拳握法示意图

两种执刀法各有优点和不足。三指法灵活轻便，运刀变化丰富，然而刻较大的印章力量不足。拳握法力强势足，刻大印、巨印，线条雄强浑厚，但灵活性较差，不易表现细微变化。

其他还有正刀法、五指斜执法等执刀方法。正刀法刀杆与印面垂直，古人有“执刀如执笔”的比喻，故此法与执毛笔相同。运刀时虽然用腕带动指，但指力毕竟有限，所刻线条软弱，运刀也不够灵活。五指斜执法其实是三指法的变化执法，用于冲刀。此法执刀比三指法平些，五指辅刀杆疾冲，所刻线条迅猛酣畅，具霸悍之气。

(二)运刀法

运刀法是刀刃在印面上的切割运动之法。古人在印论中所述名目繁多，十分混乱，有的甚至故弄玄虚，使初学者读后不知所云。其实运刀的基本方法主要的只有两种，即冲刀法和切刀法。

1. 冲刀法

冲刀法是沿着笔画向前推进的犁割方法。三指法和拳握法均能使用。三指法，左手执石，右手五指齐力，以刀的一角入石，以腕发力，刀杆横于胸前，与印面成30°夹角，无名指顶住印石上侧端，用力从右至左推进，犁出一条“V”形沟（见图6—6）。拳握法，刀杆竖斜于印面，左手执石，右手紧握刀杆，以刀的外侧角入石，由外向里犁进（见图6—7）。

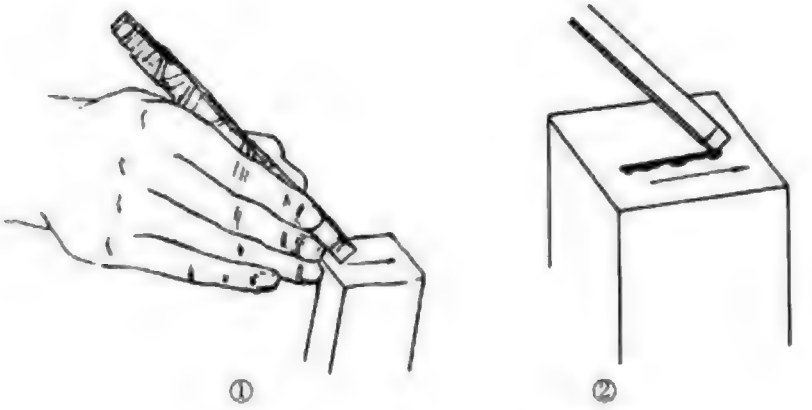


图6-6

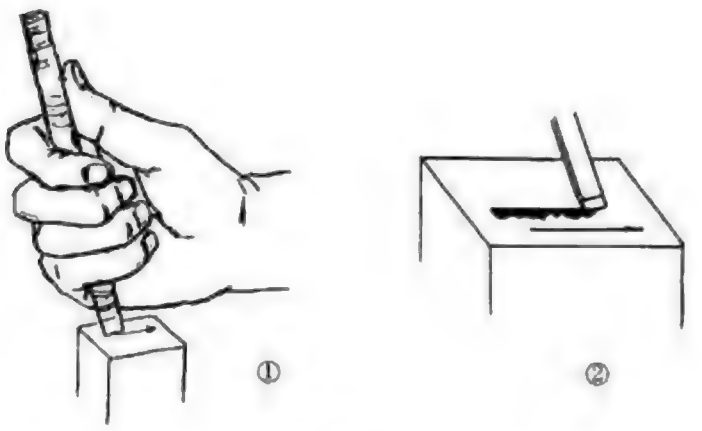


图6-7

冲刀法除以上两种方法外，还有三指竖冲法。执刀方法与三指法相同，左手的食指、中指、无名指和小指执石，掌竖于胸前，拇指翘起，顶住刀杆后下侧，两手配合一起发力，由内向外推进。左右两手的分工为：左手除执石外，拇指顶住刀杆负责向前推进，也起杠杆的支点作用；右手只需执稳刻刀，掌握运行方向、刀杆斜度和刻入深浅（见图6—8）。这种竖向冲刀法，优点是两手合力，运刀轻松自如，刻直线长驱直入，但圆转和精微处不及三指法灵活。

冲刀法运刀，应注意起刀刀角入石不能太深，深则运刀不畅。初习冲刀线条不要一冲到底，要一段一段地冲，否则易走偏和线条缺乏凝重之感，待腕下有一定功力后，再习长冲。长冲与短冲相结合，能出现不同质感变化的线条。

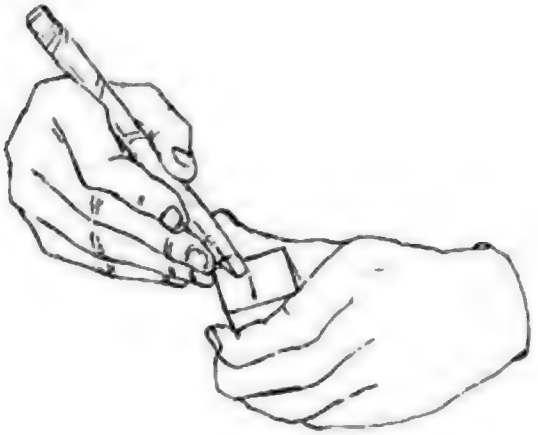


图6-8

2. 切刀法

切刀法是刀刃在印面一刀接一刀切割运行的方法。执刀方法与冲刀相同，但刀杆与印面的角度有所改变，约成65° 角。切割方法：起刀刀锋以一角入石，运刀方向为三指法向左，拳握法向内（怀里），以入石的后刀角作支点，用力往所刻方向推杆，刀刃徐徐入石，直至前刀角全部入石，再前移接第二刀。重复第一刀的运动过程，刀刀相接，直至完成所需切割的线条（见图6—9）。另一种切刀方法是以刀刃的一部分依靠刀角一起一伏运动切割，这种切法被称为细碎切刀。

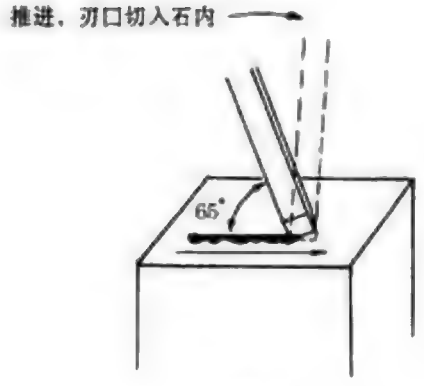


图6-9

切刀法运刀，应注意刀刀衔接自然，其中又有变化，忌刀角太露或出现有规律的刀触痕迹。

冲刀和切刀是两种不同的刀法，线条形质特征也是完全不同的。冲刀的线条酣畅淋漓，劲挺明快；切刀则稳健凝重，峻峭苍润。在篆刻流派印中，“皖派”以冲刀见长，“浙派”以切刀取胜，各自形成了独特的刀法特征（见图6—10）。同时在刀法上，同样用冲、切两种方法，由于各人的习惯和追求不同，都会产生不同的线条效果。入刀直下和在运行过程中摇曳刀锋，即古人所称的“舞刀”，前者为光洁爽朗，后者则增加了字口破碎的毛涩冶炼感。再者，刀杆与印面的角度不同，也会产生不同的效果。如夹角大，刃口与石摩擦力小，刻出的线条深而畅；夹角小，刃口与石摩擦力大，刃口激石，一面自然迸裂，雄强霸悍，宽而浅。所以运刀只需略微变化，线条便能千变万化。

图6-10

除以上两种运刀方法之外，还有一些辅助性刀法，如披刀法、旋刀法、平刀法等。

披刀法是在一边刻出的线条较宽，已基本够所需宽度，然后再在另一边用刀披削而过，线条一边光洁，另一边略有锯齿状。这一刀法与两边同等着刀的效果是不一样的。

旋刀法刻白文，线条的两端呈“Σ”形棱角，一般用刀角点切割平。用旋刀法能使线条两端产生圆起圆收的浑厚感。方法为：刀角顶住线条顶端一侧，刃口向笔画内转动，便有圆笔之势。

平刀法是有时用来刻阳文印清底的刀法。刀刃平着印面，铲入石中，清去线条以外的多余部分，使线条凸起。也有用此法刻线条的，但过于呆板。

练习：

（1）刻直线练习。在印面用笔画出数道直线，以冲、切刀法镌刻。线条力求直，从中体会直线的运刀、力量和刀锋角度与方向的关系（见图6—11）。

（2）刻圆弧练习。三指法为逆时针方向；拳握法为顺时针方向。运刀时刀石配合，同时发力，以刀就石，以石凑刀（见图6—12）。

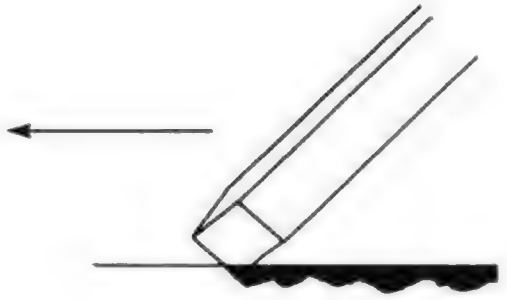


图6-11

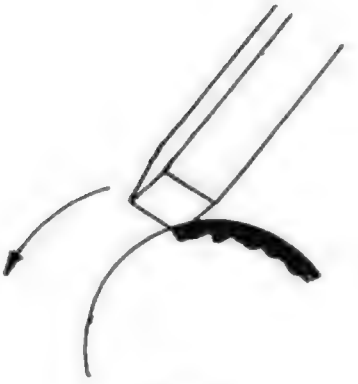


图6-12

（三）基本刻法

基本刻法是刻出笔画的阴（白文）、阳（朱文）线条。方法有双刀法、复刀法、单刀法。

1. 双刀法

双刀法是指一个笔画需要用两刀，一去一返才能完成。以刻白文横画为例，沿墨线一侧端起刀，侧锋，刀刃切割墨线边缘，刀角激石在墨线中，似锯齿形，边缘光洁，刻至墨线另一端。将石章调转180°，用第一刀同样的方法起刀，再刻去线条的另一半。最后刻去两端不齐的燕尾（Σ），双刀白文横画即完成（见图6—13）。刻朱文与白文相反，白文是刻去墨线，朱文是保留墨线，刻去线条以外的石面。以刻横画为例，从墨线一端起刀切割墨线边缘，刀锋侧向与白文相反，刀角激去线条外的石面，行至另一端。调转石章180°，用相同的方法刻去线条的另一边。按墨线长度，两端用点切刀断开，朱文横画即完成，笔画呈凸形（见图6—14）。

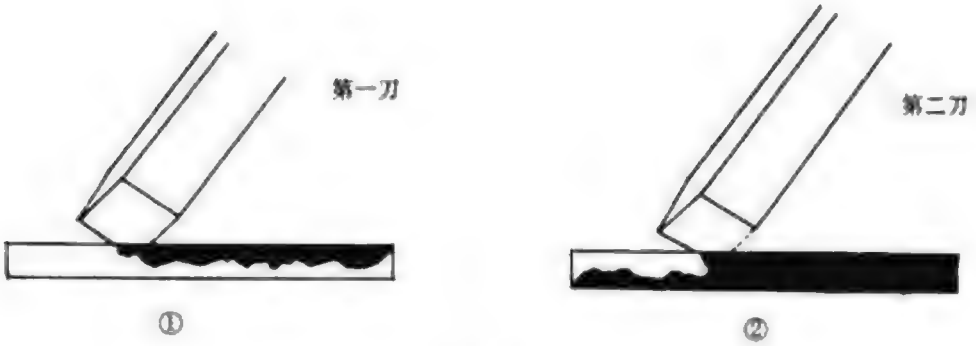


图6-13

刻笔画要注意切割长度，白文要留有余地，不足可补；朱文要超过所需长度，然后再截去两端。

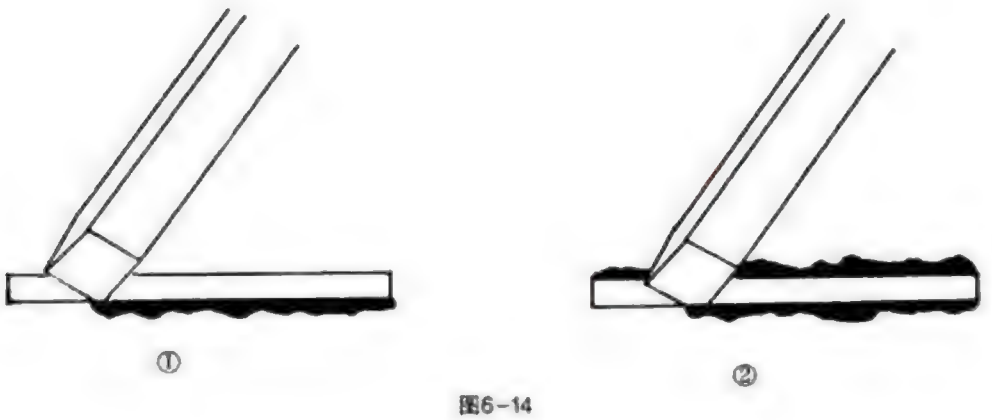


图6-14

2.复刀法

复刀法也是两刀完成一个笔画。第一刀从墨线的中心线侧锋入刀，刀角激石刻去墨线的一半，石章不作调转，再以同一方向刻第二刀，刻去另一半。复刀法一边光洁，另一边呈锯齿形，与单刀法有异曲同工之妙（见图6—15）。

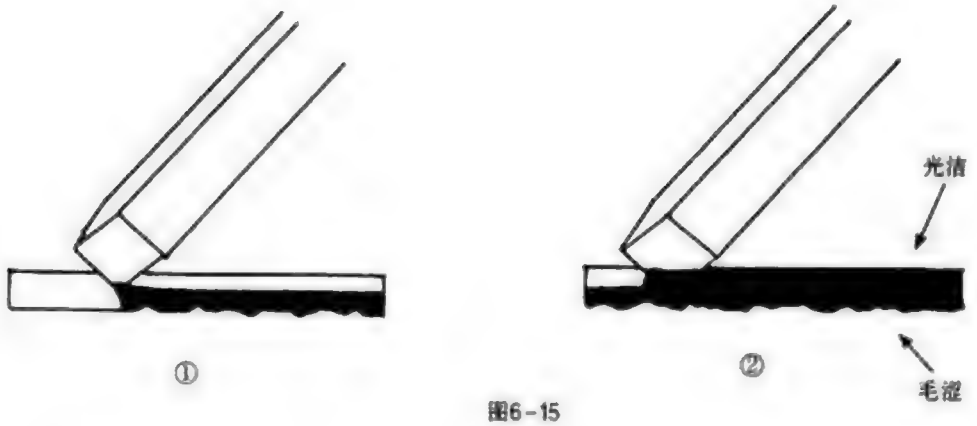


图6-15

3.单刀法

单刀法是一刀完成一个笔画。从线条的一端起刀，视笔画的粗细，控制刀锋的正侧角度，腕指同时发力，运至尾端，墨线全部激掉。线条一边光洁，另一边呈锯齿状（见图6—16）。齐白石的白文印便用此法。单刀比双刀难度要大些，可在腕下有一定功夫后再尝试。

图6—17为双刀法与单刀法不同艺术效果的比较。

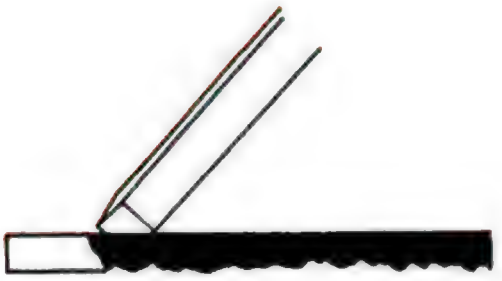


图6-16

双刀法

陈鸿寿印(丁敬)

人长寿(齐白石)

单刀法

图6-17

三、刻印应注意的问题

(一)执刀松紧

执刀松紧是根据石质的软硬、线条的深浅而决定的。石硬、线深运刀力量强，则要执紧些；反之便可松些。执刀过紧，费力，灵活程度差。总之，只要能顺畅运刀，便是最合适的执刀力度。

(二)运刀速度

运刀快慢也是初学者关心的问题。有些初学者认为，只有速度快，才能体现运刀的能力和刀法的熟练程度。其实不然，运刀的快慢决不是技法和功力的体现。艺术与文学不同，前者是看结果，后者是读过程。欣赏和品评一方印章或一件书画作品艺术水准的高低，是根据作品的艺术性，而决不是创作过程的长短。有些爱好者常炫耀自己，刻一方印只需数分钟。这是对创作效果与运刀速度关系的错误认识，只能说明他创作的草率。古今成功的篆刻家，在创作上都是十分严谨认真的，有时为了创作一方精品，屡刻屡磨数次或十多次，都是常有的事。这种例子在古人的印款中就能见到。当然，刻印速度的快慢也是存在的，它是与各人的性格相吻合的。

(三)补刀

一方印刻好后，仔细审视，发现有不满意之处，稍加修饰，补上一二刀或数刀，使之达到最佳效果，这是允许的。古人“刻印一气呵成，不得修补”的说法也不一定准确。我们从吴昌硕、齐白石的印作中，就可发现修饰补刀的端倪。古今篆刻家中，刻印从不补刀者恐怕是没有的。“大胆入刀，细心收拾”就是证明。补刀一定要慎重，否则会造成笔画臃肿或失神，画蛇添足，而使作品毁于一旦。

练习：

（1）双刀刻横画。用毛笔在印面上画数道横线，用冲、切运刀法，刻时为了简便，先刻同一方向的线条（刻印同样），第一刀一次刻完，然后调转180°，刻每个横线的第二刀（见图6—18）。所刻线条，要求冲刀平直简洁，切刀平直稳健，每刀衔接自然，不露棱角。

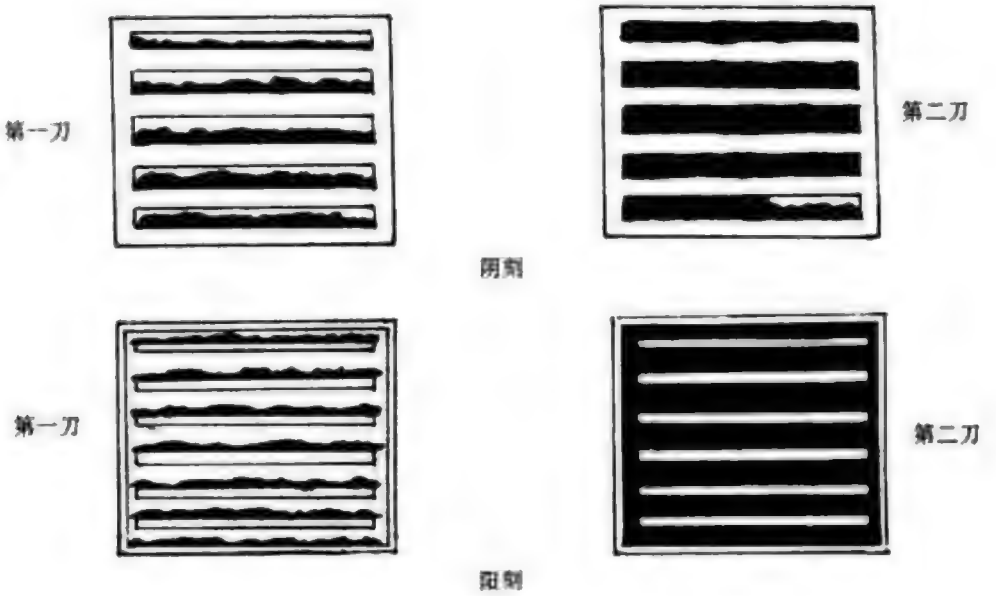


图6-18

（2）双刀刻弧线和转折。方法同上。转折90°角处要留有余地，超出便无法补救（见图6—19）。

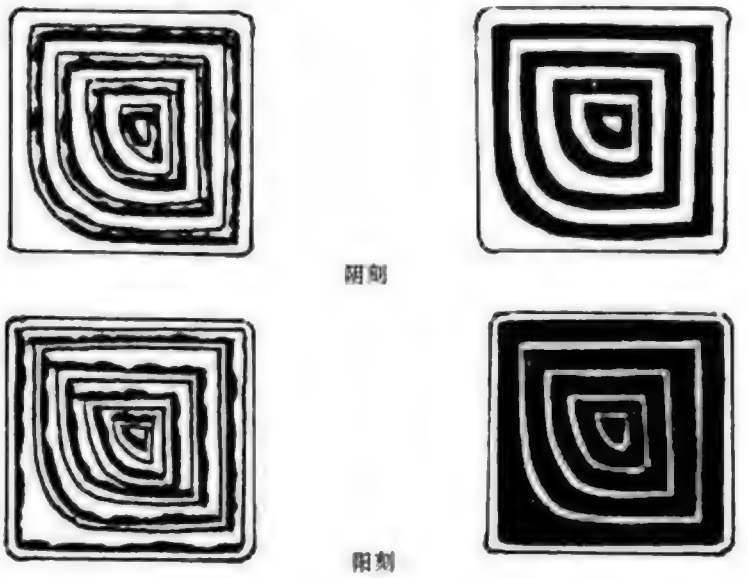


图6-19

（3）单刀刻横画。用冲刀，根据横画墨线宽度，反复体会刀锋的正侧角度、刀角激石产生的线条宽度等。一刀冲过要求基本吃掉墨线，墨线残留过多或超出墨线，均为不合格（见图6—20）。

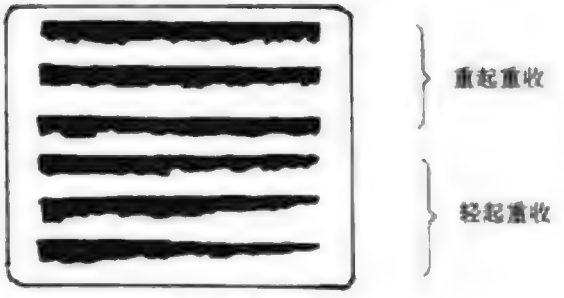


图6-20

以上作业要反复练习，细心体会，从中掌握运刀的节奏和刀锋角度变化的规律，不断总结经验，直到刻出满意的线条为止。

第七章　印章篆刻的临摹

一、为什么要临摹

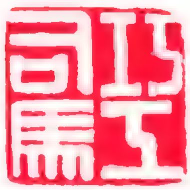
学习篆刻的方法与学习书法并无二致，必须从临摹入手。学习美术有具体直观的景物写生，而篆刻是抽象线条的造型艺术，只有向前人的优秀作品学习，去获得前人已确立的成果，才能扩展自己，形成自家的风格。

从形式上看，临摹似乎是一种保守的学习方法，是用自己的手去刻别人的印；从本质上看，其实是一种最为行之有效、直接摘取前人创作果实的手段。“临”和“摹”是两个不同的方法。“临”是照着范印从写到刻全过程的仿制，从中加深印象，领会原印精华所在，从而获得古人优秀作品中对字法、章法、线条组合呼应等各个部分高妙的处理方法，是手、眼、脑的锤炼。“摹”是临的基础，通过摹刻，获得初步的感性认识，体会从整体到局部的具体特征。

二、摹印方法

（一）用较薄而且透明的宣纸或蜡坯纸，蒙于范印上。

（二）以细尖的毛笔蘸墨，按照纸上透出的范印，照着线条的边缘每字每笔进行双钩。一定要忠实于原作，墨线越细越好，这样不易走形（见图7—1）。墨要浓些为好。墨淡则渗透纸层污染原作，水印上石不清晰。


原印

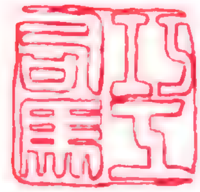

双钩稿

图7-1

（三）墨稿干后，按第六章所述的有关技法渡稿上石，进行摹刻。

双钩稿的用纸除要求透明外，还需具有吸水性；拷贝纸、描图纸等，虽透明程度很高，但无吸水性能，渡稿时遇水会渗成一片，不宜使用。临摹秦汉印，一般用冲刀，冲刀运刀灵便，能较好地表现原作的线条质感。流派印则要根据该流派的刀法进行摹刻。下刀前要对范印的每个细部仔细观察，做到心中有数后才能下刀；用刀要稳、准、狠，力求少修补；摹印的石章面最好与范印同等大小，也可稍大些，待摹刻完后再削去四周多余部分。

练习：

选摹下列汉印（见图7—2）。要求忠实于原作，包括印边、线条的残破等。体会不同风格的刀法变化。

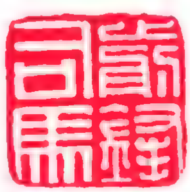
中卫司马

长水司马

渭成令印

灵州丞印

韩宽


前锋司马

豹骑司马

抚戎司马

满羲

樊宽

秦谭

妾剿

图7-2　不同风格汉印

三、临印方法

临是在摹的基础上进行的，比摹更进一步。摹得形，而临能得其神，这是摹所达不到的。通过临印，可进一步提高手与眼的造型能力，对字法、章法、线条形态有更新的认识。具体方法是：

(一)在宣纸上勾勒出印章的大小,对照范印临写印文,可同时临写数纸,选一最佳的水印上石。

(二)镌刻印面。

(三)钤样补刀修饰。

临写印稿，开始可能要数纸或十几纸才能满意，经过反复练习，以后临写一两次就能成功。初临，在纸上正着临写，有了一定基础，可练习反字临写。方法为：将小镜靠稳在器物上，镜面对准自己，左手执印谱，在镜中看印，再用毛笔在印面上直接临写。临完一稿后，用镜再看印面的正字，与范印比较，所差之处进行修正，如很不满意，洗去重写。通过反字临写的练习，日后创作，在印面上直接写印就能得心应手了。

练习：

选临（见图7—2）。要求忠实于原作，不能掺杂己意。每次临后要反复对照，找出差距。同时对范印的字法、章法、刀法要认真研究，掌握其表现方法。照猫画虎是徒劳无功的。

通过以上临摹练习，已有初步篆刻基础，但离创作还有相当的距离，尚需大量和广泛深入地临摹，方得规模。具体的学习方法与步骤详见第十章。

第八章　篆刻的创作

一、篆刻与篆书

篆刻创作除花押印、肖形印和少数简体字入印外，主要以篆书为创作素材，这就表明了篆书与篆刻的密切关系。明人赵凡夫曾说：“ 今人不会写篆字，如何有好印？”甘旸也有：“ 印之所贵者文，文之不正，虽刻龙镌凤，无为贵奇”。这些都说明懂篆、识篆、写篆在篆刻创作中的重要性，它直接影响到篆刻作品的优劣与成败。

因此，学习篆刻，必须学习篆书，这是先决条件。古今有成就的篆刻家，无不是著名的书法家。在他们的篆刻作品中，均能体现独特个性的篆书风格，书刻一体，确立了在印坛中崇高的地位。再如欣赏一方印作，是从字法、章法、刀法三个方面去审视的。篆书正确与否，书写的个性意趣，便成了第一关。假如在字法书写上就出现了平庸乖谬，此印便无品位可言。所以，篆刻艺术水准的高低，在很大程度上取决于篆书的书写能力。

二、篆书源流简述

篆书作为文字通用于世，是在秦以前。从汉代起，文字已由篆书演变为隶书。隶书是一种被简化了的文字，称今体字。秦以前的文字统称为古文字，也叫篆书。

篆书，按其发展可分为甲骨文、金文（钟鼎文）、小篆（秦篆）。

甲骨文是我们迄今为止见到最早成为体系的可识性文字。甲骨文的使用是在殷商时代（约公元前16—前11世纪），文字均是契刻在龟甲、兽骨上的，因此名为“ 甲骨文”。甲骨文主要出土于河南安阳小屯村殷墟。现已出土10万多片，是盘庚迁殷之后至商代灭亡前273年间的王室档案材料。契刻者是当时地位极高的贞人。文字内容基本为占卜的记录。甲骨文的创造虽出于实用，然而已具有很高的艺术审美价值。如线条劲挺而富于变化，起刀轻入，行刀迅猛，中段粗壮，收刀轻徐，表现了提按顿挫的节奏感。转折处方圆兼备，方者劲峭，以雄强取胜；圆者柔润，稳健凝炼，无不显示出刀刻语言的个性和情趣。结构欹侧开合，以长方为主，笔画繁者字形大，简者小，一任自然，毫无人为的修饰之气。章法大小错落，方圆各异，竖有行，横无列，随意契刻，天真烂漫，妙趣横生，充满了殷商的时代特征（见图8—1）。

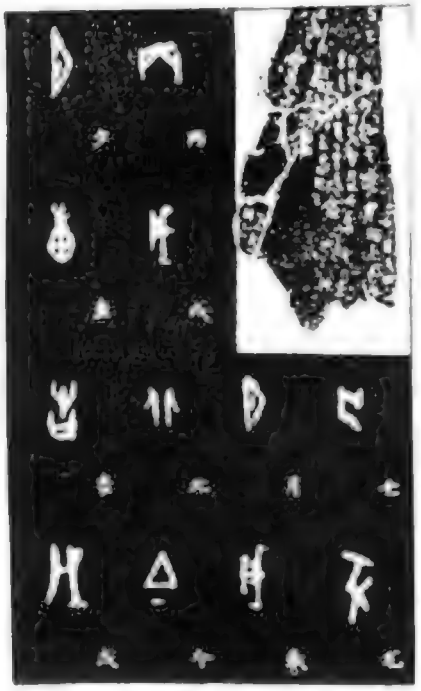
甲骨文的出土时间，在清光绪二十五年（公元1899年），由于出土较晚，考释的时间就更迟，故在明清流派印中未曾有以甲骨文入印的式样。现代篆刻家以甲骨文作为创作素材，给篆刻艺术增添了一种新的表现形式。

西周随着礼乐制度的发展，青铜器制造的兴盛，在青铜器物上铸刻铭文也大为发展。古代称铜为“ 金”，故在青铜器上铸造的文字被称作“ 金文”。金文的体式较甲骨文更具规模和体系。

殷商时代，虽然毛笔已发明，在出土的甲骨上有书丹后未刻的毛笔书写痕迹，但文字特征还是刀刻体的形式。金文是在泥范上先书后刻，已能相当程度地体现书写的笔墨情趣。在艺术上，金文可分为早、中、晚三个时期。早期金文，体势瑰异奇古，雄峻恣肆，笔画厚重，结构方正谨严，字形大小

双刀甲骨文

单刀甲骨文



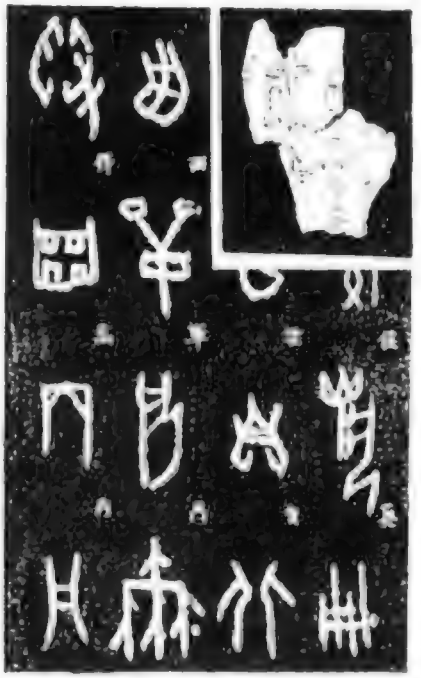


图8-1　甲骨文

随意，章法错落自然，《大盂鼎》、《令彝》为此时期的代表作(见图8—2)。

令彝(局部)释文　　令彝（盖）

图8-2

中期的金文，体势柔和，趋于工整，笔画粗细相间，且圆润均匀，刚柔相济，如《静簋》、《墙盘》、《卫盉》等，是这一时期的精品，也是初学金文的较好范本（见图8—3）。

晚期金文更加多姿多彩，线条均匀柔和，如《毛公鼎》体势纵长，用笔温和，线条轻重有序；《虢季子白盘》行款整齐，遒丽多姿；《颂鼎》华丽高贵，布局疏密相间，用笔圆润流畅；《散氏盘》笔势豪放，行气沉稳浑厚，结体扁圆而呈斜势。这些都体现了金文艺术成熟的高峰，受到了历代书家的青睐（见图8—4）。

卫盉(局部)释文

卫盉

图8-3

毛公鼎(局部)释文

毛公鼎

颂鼎(局部)释文

颂鼎

图8-4

春秋战国时期的金文，基本上延续了西周的体式。由于诸侯各霸一方，铭文的风格也是琳琅满目，各具特色。战国《石鼓文》的出现，开了秦篆之先河。《石鼓文》字体是大篆（金文）向小篆过渡的一种新体式，是我国流传至今最早、最具艺术价值的石刻作品。文字刻在十个鼓形的石上，每一石鼓周围刻有一首四言诗，诗中记述了秦王游猎的情况，约700字，唐初在陕西凤翔三畤原被发现。由于千年辗转，久经磨难，其中一鼓的文字已无存，其余文字也已模糊漫漶。原石现存故宫博物院，仅存200多字。《石鼓文》书体属大篆末流，风格古朴纯厚，端庄雅重，圆劲挺拔；结体略趋方正；章法潇洒，气韵淳厚。唐张怀瓘评曰：“ 体象卓然，殊今异古。落落珠玉，飘飘缨组。仓颉之嗣，小篆之祖。确为秦篆之滥觞”（见图8—5）。近代吴昌硕从《石鼓文》得益最多，从中学而变古，化平为奇，古拙苍茫，以此体式入印，创吴氏篆刻流派。

石鼓文

图8-5

秦统一中国后，推行了“ 书同文”的政策，“ 罢其不与秦文合者”，以秦篆作为标准字体，通行于世。后世把秦代的统一规范文字称为“ 秦篆”或“ 小篆”。秦代传世的石刻文字有《峰山刻石》、《泰山刻石》、《琅琊台刻石》、《会稽刻石》等四种(见图8—6)。相传，《泰山刻石》为秦丞相李斯所书。小篆书体用笔遒劲，丰腴均匀，流畅典雅，结体上松下紧，沉着舒展，是篆书入门的最佳范本。

峄山刻石(局部)

泰山刻石

图8-6

秦诏版

新莽嘉量

图8-7

同时代另有一种与秦篆风格迥异的书体，便是秦诏版、权量衡。这是秦统一中国后刻在权量器上的文字，称为“权量诏版文字”（见图8—7）。这种文字多出于下层小吏之手，书写镌刻随意，落落大方，奇趣多姿，自然朴实，具有很高的艺术价值，为明清印家所重视。

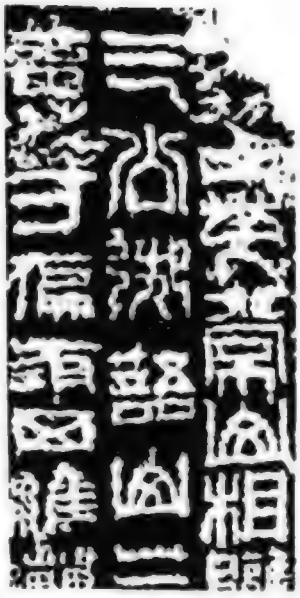
进入汉代，篆书已被隶书所取代，篆书的使用已极少，除《祀三公山碑》、《袁安碑》、《袁敞碑》、《嵩山少室石阙铭》、《嵩山开母庙石阙铭》和碑额、瓦文等仍是篆书外，大量的碑碣均是隶书。汉代的篆书虽然使用很少，也属小篆范畴，然而从风格到结构、篆法，与秦篆已有明显的区别，故被称为“汉篆”。汉篆与秦篆相比，由于受隶书的影响，用笔和篆法已被隶化，表现了简朴随意、天真烂漫的艺术情趣。流派印家从汉篆中吸取营养，拓展了篆刻艺术的用字范围。

《袁安碑》、《袁敞碑》分别立于东汉永元四年（公元92年）和元初四年（公元117年），结体宽绰，形近正方，线条流美，刻工精细，具有装饰意味，是汉篆刻石的代表作（见图8—8）。《祀三公山碑》立于东汉元初四年，结体方正，苍茫浑拙，用笔以方为主，近似隶书，行款大小相间，错落有致，别开生面（见图8—9）。《嵩山少室石阙铭》、《嵩山开母庙石阙铭》两碑，风格相似，雍容浑厚，稳健华滋，颇有情趣（见图8—10）。另外，碑刻篆额、瓦文等，都具有较高的艺术价值（见图8—11），对篆刻家的用篆影响很大。

袁安碑

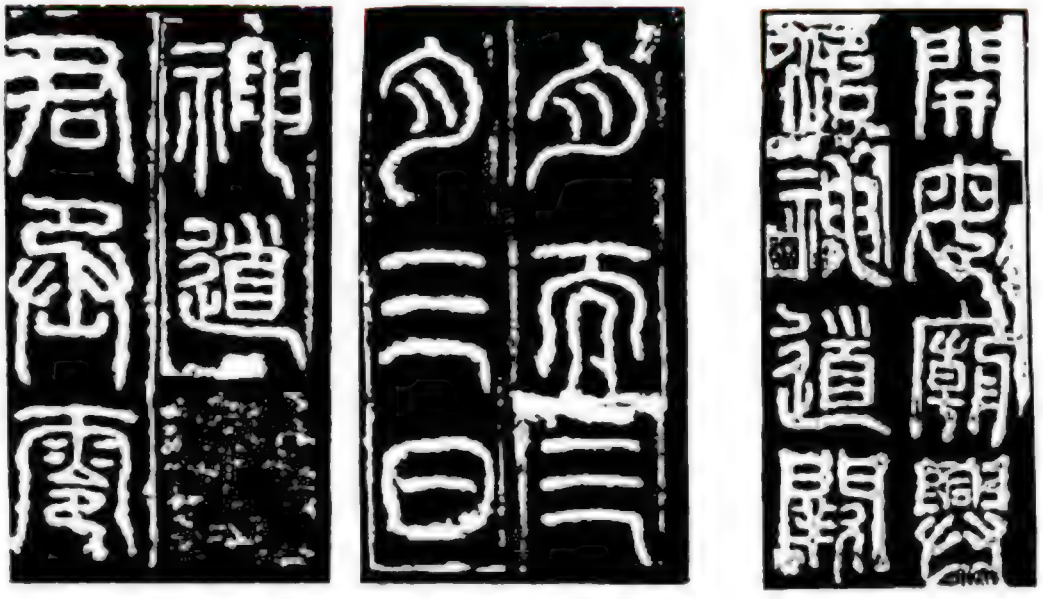
袁敞碑

图8-8



祀三公山碑

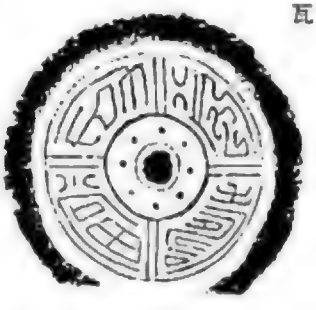
图8-9



嵩山少室石阙铭　　嵩山开母庙石阙铭

图8-10

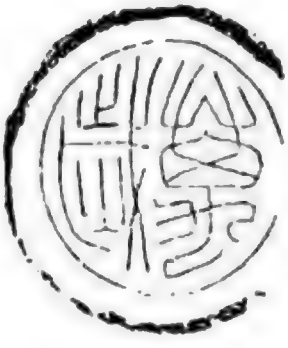
瓦当



八风寿存当

汉并天下

千秋万岁与地毋极



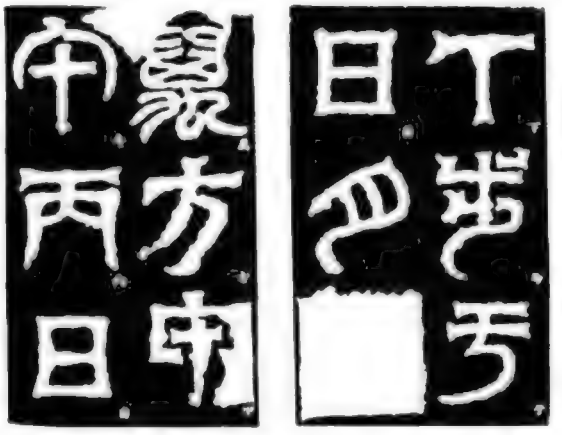
万岁

张迁碑额

赵宽碑额

图8-11

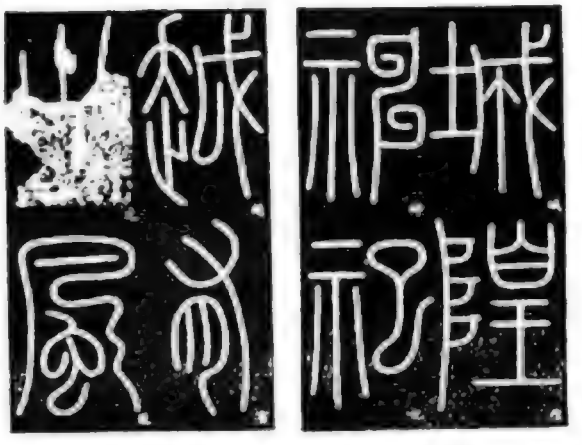
三国时代的《天发神谶碑》，在中国的书法史上占有重要的地位（见图8—12）。此碑雄强刚健，方峻挺拔，气势逼人，在篆书中独树一帜。齐白石的篆书篆刻受其影响最大。



天发神谶碑

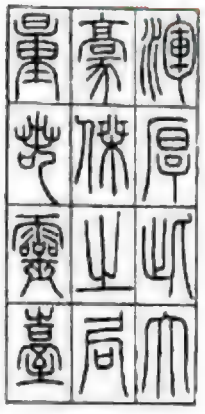
图8-12

汉以后至明代，篆书一直是沉寂阶段，其中唯唐李阳冰在篆书上有所建树，传世的《唐城隍庙记》（见图8—13）、《三坟记》等碑有一定影响。风格婉约流畅，创造了“玉筋篆”式样。清代篆书是汉以后的复兴时期，名家辈出，各具特色，如邓石如、赵之谦、吴熙载、徐三庚、吴昌硕、黄士陵等均是写篆高手（见图8—14），有很大影响，同时他们的书风与印风都是较统一的。他们的篆书也是学篆的较好范本。



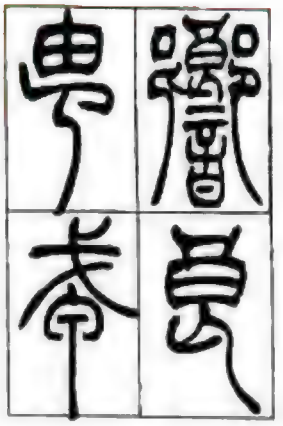
唐·李阳冰《唐城隍庙记》

图8-13



邓石如篆书

赵之谦篆书



吴熙载篆书

徐三庚篆书

吴昌硕篆书

黄士陵篆书

图8-14　清代篆书

三、习篆

学习篆书应从小篆（秦篆）入手。小篆字形长方，上松下紧，左右对称；结体端庄优雅，线条均匀，最适合初学。学习小篆有了一定基础后，再上追大篆（金文、甲骨文），下涉汉篆，便能自成规模。入门帖宜选秦刻石，如《泰山刻石》、《峰山刻石》等；若一时购买不到，清人篆书和东汉许慎的《说文解字》也可学习。

（一）识篆

习篆的第一步首先要识篆和学会使用工具书。识篆一般从《说文解字》开始，从中掌握“六书”。“六书”是汉字造字的理论，是在甲骨文成为体系后总结出来的。东汉许慎在《说文解字》序中总结了汉字构造规律的‘六书”学说，即‘象形、指事、会意、形声、转注、假借”。我们通过学习他的理论和《说文解字》，要了解和解决以下两个问题：一是熟悉说文部首，了解说文与现代汉字偏旁部首的不同。说文部首凡五百四十部，它是构成篆字的重要组成部分。二是能将现代汉字在《说文解字》中正确地找出相应的篆字。在篆书中有很多篆法与现代汉字是不同的（见图8—15），如果简单地拿现代汉字部首去套用，定会谬误百出，贻笑大方。所以，识篆必须以《说文解字》为宗，去具体认真地学习和研究，方能识其堂奥。

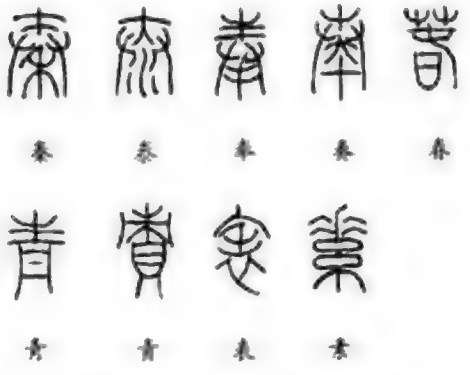


图8-15 在楷书中字头相同而在篆书中完全相异的例字

（二）小篆的结构

小篆字形长方，长宽比例为3：2，即正方形字的一字半高，一字宽，是严谨工整的体形。体势方中寓圆、圆中见方，笔画粗细均匀、对称、上紧下松，转折处均为流畅的圆转，运笔纯以中锋。孙过庭在《书谱》中对小篆的描绘是“篆尚婉而通”，可谓一语道出其特征。

（三）小篆的笔法

小篆的笔法较其他书体要简单得多，只有“一法”，即“藏头护尾，中锋行笔”；线条的形态只有直线和弧线两种（见图8—16）。小篆使用的毛笔以中长锋羊毫或兼毫为宜。执笔不宜过紧，运笔要求流畅，线条圆润饱满，似锥画砂之感。

直线

弧线

图8-16

（四）小篆基本笔画的写法与顺序

1. 笔画写法（见图8—17）

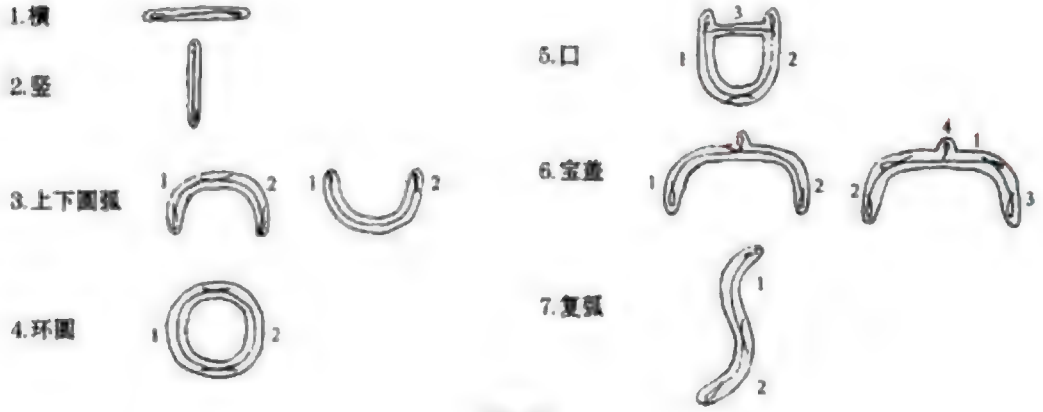
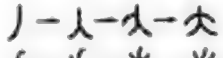


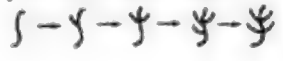
图8-17

2. 笔画顺序

篆字书写的笔画顺序，基本是按楷书的先上后下，先左后右的规律；但有些字要根据结构特点去书写，如先确定中心，然后再分左右或上下，才能把字写得合理均匀。下面列举几个简单的例子：

(1)“木”（ ）：

(2)“大”（ ）： 

(3)“手”（ ）： 

四、用篆

用篆是对篆刻艺术素材的组织。根据印章章法，对文字的篆法进行选择、改造或增省，达到统一协调而富于变化的艺术效果，这就是用篆之法。用篆对于初学者来说是有难度的，需要广泛深入研习古文字，掌握篆字的构造方法，才能随机应变，运用自如，而不悖“六书”。如果一方印章，用字生拼硬凑，风格混杂，章法无序，其效果是可想而知的。

初学篆刻，无变通能力，可借助工具书进行集字创作。如仿汉印类，可查阅《汉印分韵合编》、《汉印文字征》 拟古钵和圆朱文,可查阅《金文编》、《古钵文编》、《古籀汇编》和《说文解字》等。从这些工具书中选择适合的入印文字，达到风格统一。此法只是初学者仿拟创作的应急之策。要想进一步提高创作能力，必须加强古文字的修养和提高书艺，具备了用篆能力，创作才能进入自由的境界。下面简要介绍几种用篆方法。

(一)印式与字体的统一

在一方印中，印文风格必须与印式统一协调。印章形式有古钵、秦印、汉印、封泥、圆朱文、花押印等，每种印式的取字都有一定的范围，如：古钵用金文，汉印取汉摹印篆，秦印、圆朱文取小篆等。违背了这一规律，定会不伦不类，在形式美上南辕北辙，导致创作的失败。图8—18为三方不同风格的印章，每方印的印式与字体都是十分统一的，若把其中一两字作相互调换，每印都会很不协调。

樣榆长印　　陈之新都　　烟云共养

图8-18

(二)改造字体风格

前面我们已经讲到，清代篆刻家的入印取字、用篆范围十分广泛，除摹印篆、金文、小篆外，已发展到汉篆、钱币、瓦当、诏版、权量、镜铭等。汲取这些文字入印，就需要进行印文的改造，使字体风格统一。如以诏版文字入印，其中某字在诏版中短缺，就需要借近似的小篆，然后把它改造成诏版特征，与其他字相吻合；创作甲骨文或古钵类印，甲骨文或金文没有某字，同样需要甲骨文印选取金文，金文印选取小篆，从字形、线条等特征方面进行变通，方能入印。

(三)印化和隶化

我们所见所临的古文字，无论是甲骨文、小篆还是汉篆，都是书写性的，并非入印文字，若把这些字直接入印肯定是不行的。这一道理我们通过分析汉印便可知晓。汉印用的是摹印篆。摹印篆是以小篆为基础，为了适应印章特点的需要，经过印化、隶化而成的，与平时书写的小篆、汉篆已完全不同，其中大多数字的结构已不合《说文解字》，但在字法上并没有违背“六书”的造字原则，故这种文字在汉印中使人感觉是那样的合理和谐。这就是印化和隶化的结果。例如圆朱文以小篆入印，为了适应章法的需要，同样要进行笔画增减，盘曲化直，直线增曲，化圆为方等印化和隶化；再如甲骨文、金文字入印，文字造型、字形大小、笔画繁简等，同样需要印化改造，方能使章法自然得体。如果刻印做不到这一点，章法往往会无序和不和谐。

五、篆刻的章法

篆刻的章法犹如绘画的构图，在形式美中占有十分重要的地位。一方印章的篆法、刀法无论有多精彩，章法平庸，就会前功尽弃。章法，是把所要刻的文字，根据印面位置一字一画地置于印章之中，使其各得其位，整体虚实相间，顾盼生情，妙趣横生。

前人对章法有过精辟的论述：“一印之章法，如大匠之造屋，先酌地势之形，图像之间架，及胸中有全屋，而后量材准尺寸……”篆刻的章法如同大匠造屋，对建筑蓝图设计，胸中无具体构思，局部无合理安排，只能导致失败。综观历代有成就的篆刻家，无不对章法十分重视。相传吴昌硕刻印，必先静坐默想，反复构思，俟有所得，然后再在纸上起稿。有时起稿要反复修改达数十次，满意后再写上印面。可见大师对章法的重视程度。所以我们对章法布局一定要有足够的重视，若草草了事，习以为常，则很难有所建树。

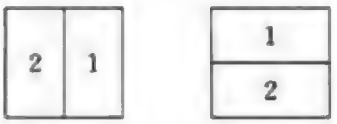
篆刻的章法千变万化，方寸之间气象万千，但也不是玄妙到无法捉摸的地步，只要我们从先贤的作品中深入研究，不断总结，找出基本规律，掌握基本的表现手法，也不是十分艰难的事情。至于形成自己的风格，则要在前人的基础上，在各方面的素质不断提高后，方能逐步形成。下面根据前人常见成功的印例，对印文布排、章法布局作一简要的介绍和分析。

(一)印文布排

印文的字数多少不一，少者一二字，多者数十字。在布排的顺序上古今基本相同，一般均是按照先上后下，先右后左顺序进行的。在相同字数的印中，又有各种不同的排列方法，这是因为文字结构笔画繁简的不同，为了章法的需要而进行的变化。

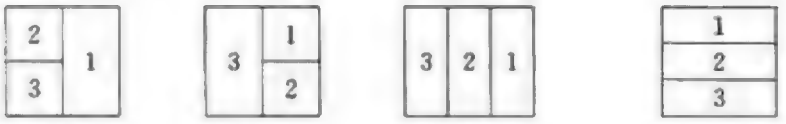
1. 一字印，常见的有置于中央，或靠上或靠左、右。

2. 两字印，布排方式有两种：



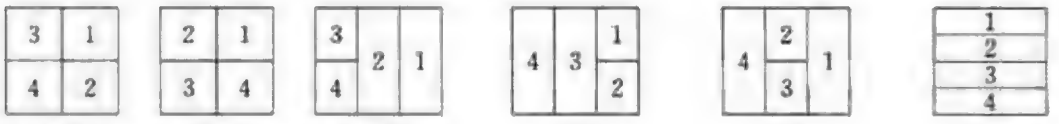
(1) (2)

3. 三字印，布排方式有四种：



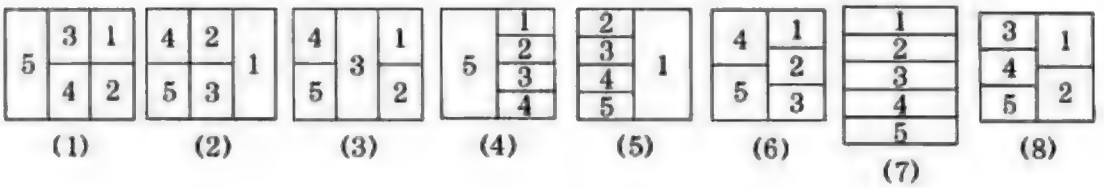
(1) (2) (3) (4)

4. 四字印，布排方式有六种：



(1) (2) (3) (4) (5) (6)

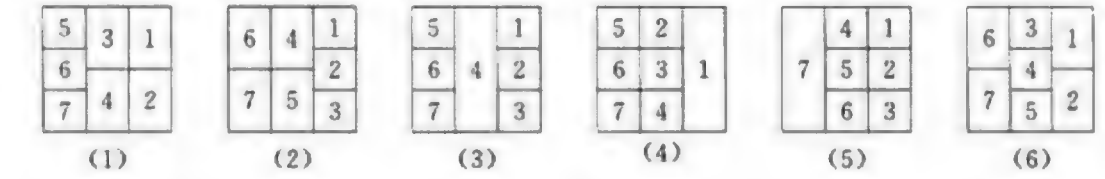
5. 五字印，布排方式有八种：



(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)

6. 六字印，布排方式有八种：

7. 七字印，布排方式有十二种：



8. 八字印，布排方式更多，只要按照顺序规律，容易顺读就可以了。

(二)章法布局

篆刻的章法布局，基本方法如下：

1. 平均法

平均法在印章形式中属最工整的一路。字数二至六字，每字在印面上所占位置相等。章法工整平稳，线条与线条之间的留朱宽度基本相等，横平竖直，转折处或方或方中寓圆，给人以静雅稳健、自然得韵之感（见图8—19）。平均法初习刻印比较好掌握，不过选择内容文字的笔画多少要基本相等，过于悬殊，章法也就无平均可言了。

图8-19

2.疏密法

入印文字的笔画有繁有简，把它们安排在一印中，各字面积均等，形成自然的疏密对比；或者是根据文字特点，作适度的调整后所产生的疏密对比。古人所说的“宽可走马，密不透风”，在疏密法中即能得到体现。疏密法在传统的印章中有四种表现方法。一种为本身入印文字特定笔画造成的疏与密的对比。图8—20“傅捐之印”，四字在印面各占四分之一，“傅捐印”三字笔画多，在所占的位置中线条密集白多红少，形成了三繁一简的疏密关系；图8—21“殿中都尉”印，图8—22“人间何世”印，同属此类。第二种是顺其文字笔画的繁简，生成上下或左右的疏密呼应对比。如图8—23“王凤之印”四字，文字布排为顺向，四字各占四分之一，“王”“之”笔画简；“凤”“印”笔画繁，上下各半，形成了上下疏密朱白对比。如果此印四字采用回文法布排

，可产生对角疏密呼应；图8—24“千人督印”，图8—25“侵骑千人”印，为左右疏密对比法。第三种疏密法是印文中某字的笔画过多，又无法省减，只能随其形，加大其所占面积，而让下一字紧缩，造成左密右疏或右密左疏的关系，如图8—26“王奉熹印”即属此种。第四种为随形就势。图8—27“丁若延印”中的“丁”字，其形似蘑菇，上部笔画密集，下部一足顶立，“丁”字四周形成了自然的空白，毫无造作之气。

傅捐之印

图8-20

殿中都尉

图8-21

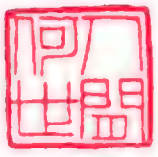

人间何世
（黄士陵刻）

图8-22

王凤之印

图8-23

千人督印

图8-24

侵骑千人

图8-25

王奉熹印

图8-26

丁若延印

图8-27

3. 轻重法

轻重是物理学的名词，造型艺术由于线条所占面积有大小的区别，给视觉造成轻重感，后来艺术家们便把这一名词引用到了艺术上。印章章法如能巧妙地安排出轻重的对比，将能赋予作品以虚实相生，轻重相间，协调呼应的节奏感。轻重在印章中以线条的粗细所占的空间论之，粗者重，细者轻。线条粗细的把握，通常是根据入印文字笔画的繁简而决定的，字的笔画多，线条细；笔画少，则线条刻得粗些。图8—28“晋率善羌佰长”印，其中“晋”“善”两字笔画繁，所刻线条只有其他字的二分之一粗，而其他字笔画少就刻得粗，全印六字，呈二轻四重。图8—29“晋归义胡王”印，图8—30“赣榆令印”，为四重一轻和两重两轻，均能给人以轻重相间的节奏美感。

晋率善羌佰长

图8-28

晋归义胡王

图8-29

韓楠令印

图8-30

4. 呼应法

呼应是朱白或疏密在一方印中相互照应的一种方法。一方印经过合理的呼应安排，能产生左顾右盼、遥相呼应的效果，增强整体的韵律节奏。但呼应安排不能生搬硬套，要根据字形结构特点和笔画的繁简灵活变化。

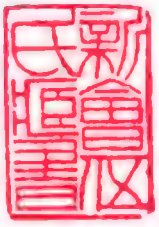
呼应有两种处理方法：一种为入印文字依固有的笔画繁简；另一种是根据印面艺术氛围的需要，人为地创造呼应，达到天然浑朴的艺术效果。图8—31“杨士骧印”中的“杨”“骧”笔画繁，“士”、“印”笔画简，用回文法布排 2 1 / 3 4，形成了朱白的对角呼应。图8—32“长水司马”，图8—33“新会伍氏藏书”印，均属此类。图8—34“鑾坡一字泽广”，图8—35“颍孙”印，为上中部与右下角呼应。图8—36“太医丞印”四字中，除“太”字外，其余三字的笔画均不算少，为了使印面轻重呼应，虚实相间，此印把“印”字的上半部“爪”字头向下延伸，下面的“卩”部紧缩，与“太”字形成了呼应。图8—37“修盦”印，是把两字一上一下进行错位后形成右上与左下的空白呼应。图8—38“丁敬之印”，图8—39“群众未县”印，通过印边、角的残破处理而呼应，使印面达到了开朗透气、轻松活泼的效果。

杨士骧印

图8-31

长水司马

图8-32



新会伍氏藏书
（黄士陵刻）

图8-33

鑾坡一字泽广
（黄士陵刻）

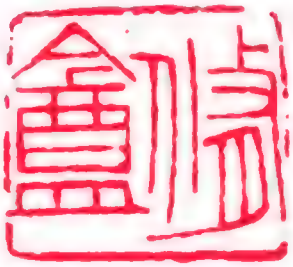
图8-34

颍孙（黄士陵刻）

图8-35

太医丞印

图8-36



修盦（吴昌硕刻）

图8-37

丁敬之印
（丁敬刻）

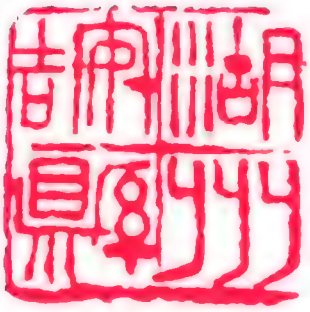
图8-38

群众未县
（吴昌硕刻）

图8-39

5. 借边法

借边是在文字有较长的线条与印边栏重合时，为了打破平行线而使用的一种方法。图8—40“湖州安吉县”印，“湖州”两字的右边均有长竖直线，为了避免雷同，造成章法的呆板，此印把右边边栏去掉，用“湖州”两字的长竖画代替借边，达到了章法的变化和谐；图8—41“祖金轩”，图8—42“处其厚”印同属此法。图8—43“豫卿”印中“豫”字的最后一笔，利用借边法，处理得恰到好处 第一，打破了与印边的平行，减少了一个间隔的空间；第二，变化了两字下部垂足之间的空隙，使章法灵动多姿，匠心独具。



湖州安吉县（吴昌硕刻）

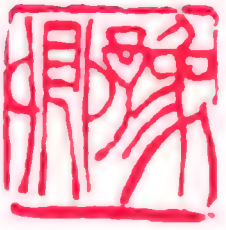
图8-40

祖金轩（吴昌硕刻）

图8-41

处其厚（吴昌硕刻）

图8-42



豫卿（吴昌硕刻）

图8-43

6. 增损法

增损是对文字笔画在不悖“六书”的前提下，根据章法要求，对笔画简的字适当增画，对笔画繁的字酌情减笔。增损，在一方印中最多一二字，一字中最多一二笔；如果字字增损，字法虽无乖谬之处，定会招来牵强附会之嫌。图8—44“五威将焦掾并印”，“并”字篆作两个立字（ ），此印的处理法是把左“立”的中间两竖并作一粗竖，两个立字的下横并作一长横。一字减去了两画，既减少了印面留朱过碎的现象，增强了印章下部的重量感，又与“威”字中女部的并笔相呼应。图8—45“任翁叔”印，“叔”字篆作“ ”，为了与上字趋横势的“翁”字取得协调，“尗”旁（ ）增改为“ ”；“又”旁（ ），增为“”，古文字的“”、“”通用。故此印既增笔可识，又使章法合理统一。

五威将焦掾並印

图8-44

任翁叔

图8-45

7. 收放法

字形的收与放，本是汉字书法美的特征之一，在篆刻中为了章法美的需要，求得整体紧凑生动，可根据印文特点，让笔画进一步夸张和收放。图8—46“雅初”印，“雅”字的“牙”偏旁基本是上下顶边，“佳”旁的上部延伸夸张，形成左右两处不等高的空白；“初”字“衣”偏旁下部用长垂足夸张抵边，“刀”旁上提紧缩。全印章法布局形成了合理的疏密变化，留白处又相互呼应，十分生动。图8—47

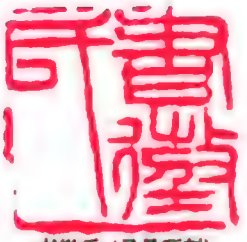
“梅坨”印，两字的横向线条紧收上部，四条不同形态的竖线夸张至底边，切割出不等距的空白，由于线条巧妙的收放搭配，此印章法呈一幅“梅坨”的诗意图。图8—48“书徵氏”印，“书徵”两字满布右半部五分之三的印面，如左面的“氏”字仍用满布之法，章法定有松散之嫌；然而作者匠心独运，把“氏”字的斜钩加长，呈顶天立地之势，其他笔画紧收上沿，为了使印的左部无单薄感，又把“氏”字的反钩加以盘曲，形成了大起大落的朱白对比，章法生动活泼，妙不可言。

雅初（吴昌硕刻）

图8-46

梅坨
（丁敬刻）

图8-47



书徵氏（吴昌硕刻）

图8-48

8. 挪让法

改变篆书固有结构的形态，适应章法的需要，叫做挪让。挪让常见的有文字占地大小，偏旁部首穿插和移位两种。图8—49“王遂”印，图8—50“駃人”印，由于印文两字笔画繁简过于悬殊，却又无法用增损来协调，故用挪位变化两字所占的面积。图8—51“孺子牛”印，“孺”字偏旁与“子”为同一写法，均有向左弯曲的竖钩，“牛”字的造型上大下小，这三字组合一印，章法较难安排。然而出人意料的是作者把“孺”字的“子”偏上提，让出下部，再把下部“而”向左挪伸，改造了“孺”的固有结构，同时又把“子”字的竖钩变换了方向，形成了两个“子”一曲一直，好似俩人携手同行。章法出奇制胜，精彩至极。图8—52“俯首甘为孺子牛”，印中“俯”字的单人旁与“甘”字的组合，“首”、“甘”、“子”、“牛”四字的挪让，均是挪让中的高明之举。

王遂

图8-49

駃人
（黄士陵刻）

图8-50

孺子牛（邓散木刻）

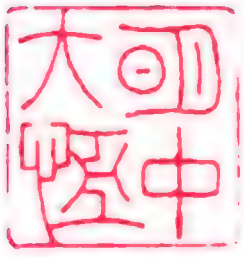
图8-51

俯首甘为孺子牛(邓散木刻)

图8-52

9.方圆法

在一印中作方圆变化的处理，也是避免章法呆板和雷同的有效方法。图8—53“明中大恒”印，“明”字的‘日”偏作大篆写法,圆形,右旁的‘月”和‘中”字用方中寓圆法;‘恒”则纯用方折,给人以方圆多变之感。图8—54“风陵吹阴雪云门吼瀑泉”，图8—55“匋庐”，这两印的方圆对比更加强烈，生动活泼又无生硬唐突之嫌。



明中大恒
(丁敬刻)

图8-53

风陵吹阴雪云门吼瀑泉(对散木刻)

图8-54

匋庐(邓散木刻)

图8-55

10.避同法

在一方印章中出现重复字或一个内容刻两方以上的印，在创作中是常遇到的。字重和印重复，必须在字法、章法或形式上进行变化。若千印一面，凡字定式，那是印匠所为；高手刻印，以变化为能事。图8—56“星星之火可以燎原”，图8—57“关山阵阵苍”两印，为邓散木之力作。两印中“星星”和“阵阵”的重复，在篆法造型上很难变化，故用两短横代替，避免了雷同。图8—58黄士陵的两方“杨

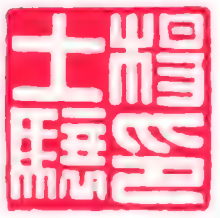
士骧印”，同作拟汉印，其中一印作满白文，另一作细白文，“杨”、“骧”两字的篆法结构均有所变化。两印粗看相似，细品奥妙无穷。图8—59三方“千寻竹斋”印，均出自吴昌硕一人之手；三方印用两种刻法(朱、白)，三种章法，三种文字布排方法在篆法上，“千”字变化三次，“寻”、“斋”变化两次，足见吴昌硕的匠心和变化能力的高妙。

星星之火可以燎原

图8-56 邓散木刻印

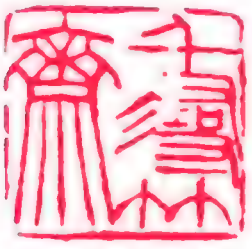
关山阵阵苍

图8-57 邓散木刻印


杨士骧印

杨士骧印

图8-58 黄士陵刻印


千寻竹斋

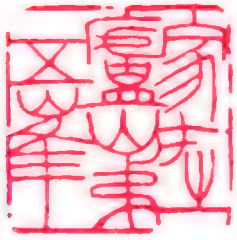
千寻竹斋

千寻竹斋

图8-59 吴昌硕刻印

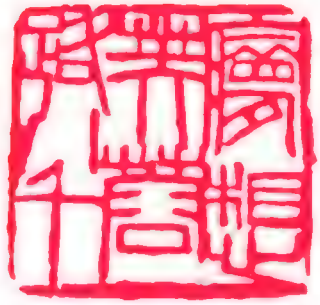
11．穿插法

写意豪放一路的印风，往往以笔势纵横，气势霸悍，气息连贯，左右顾盼的气氛去营造，故在文字线条上需进行适度合理的穿插，来进一步烘托。线条的穿插要适度，不能无休止地延伸，同时在穿插中要兼顾疏密、轻重、呼应的关系，如果任意无序地左穿右插，将似乱麻一团。图8—60“家在庐山第五峰”印中的“家”字，下半部的几撇向左拼靠，穿插至“庐”字下部的空隙处，形成两字的紧密，“家”字的右下侧挪出了疏的空间，与密产生对比；“在”字的上部上提左靠，与“山”字连接，“山”又与“峰”粘连，造成横向承接呼应；“第”字上弧线穿至“在”、“山”之间，又形成线条的密集，故与两侧的疏产生了鲜明的疏密关系。我们整体审视此印，虽以细朱文刻之，然纵横有序的穿插，疏密的对比，朱白的呼应，无不给人以气势磅礴，妩媚多姿，顾盼生情的感受。图8—61“梦想芙蓉路八千”印，以粗朱文形式创作，其纵横穿插的线条，把章法缔造得更加博大恢宏，其高妙的处理手法，我们从中不难领悟。



家在庐山第五峰
（黄士陵刻）

图8-60



梦想芙蓉路八千
（齐白石刻）

图8-61

12．开合法

开合能使章法产生离而不散、合而不挤，强化成分朱布白、呼应对比的一种方法。图8—62“安吉”朱文印，两字各向左右拉开距离，左边紧靠边线，右边拼入边栏，呈松散的布局，最后以不等的宽边聚拢，起到了散中有合、合中见离的艺术效果。如果此印两字均布印面，必有平板无味之感。图8—63“八砚楼”印；“八”字左右开张，左撇紧迫“楼”；“楼”字本呈左倾之势，由于“八”字的撇画与其合，加重了“楼”右部的分量，而化险为夷得到了平衡；“八”字两画左右开离，中间留出大块朱色，与下部几处空白遥相呼应，生动有趣。

安吉
（吴昌硕刻）

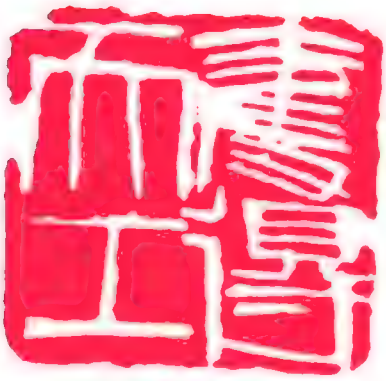
图8-62

八砚楼
（齐白石刻）

图8-63

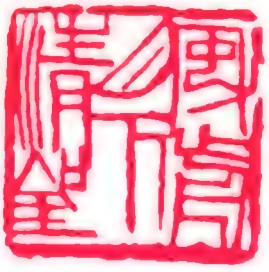
13．欹侧法

在书法创作中，尤其是行草书，结构的欹侧变化是十分讲究的，如左欹右侧，上欹下侧等。后来把这一方法运用到了篆刻的字势章法中，赋予了篆刻艺术新的章法形式，别开一境。欹侧变化在篆刻中表现最强烈者，当首推齐白石。图8—64“夺得天工”印，是白石老人精品之作；印中四字细加审视，各得欹侧之势：“夺”“工”呈右侧，“得”“天”取左欹，在章法上既交叉对角顺势呼应，又上下欹侧，左右照应；在线条方向的处理上，“夺”字有连续十个横画，组成了三组不同角度的放射斜线，与其他三字的平横形成强烈反差，无不给人巧夺天工、妙造自然之感。图8—65“风前月下清吟”，图8—66“最工者愁”两印，除刀法、字法外，均以欹侧来表现其强烈的风格个性。



夺得天工
（齐白石刻）

图8-64



风前月下清吟
（齐白石刻）

图8-65

最工者慧
（齐白石刻）

图8-66

14．界画法

界画是印章中常见的形式，其种类多种多样，如：两字印套“ ”、“ ”，三字印套“ ”、“ ”，四字印套“ ”，六字印套“ ”，九字印套“ ”等。用界画来间隔文字的目的有二：一是作为印章的装饰，丰富印面效果；二是规整章法。图8—67“ 商库”、图8—68“ 司马戎”、图8—69“ 南乡丞吏”和图8—70“ 右马将厩”等印，是以文字的多少进行间隔，纯起装饰作用，为秦官印的印式。图8—71“ 明月前身”、图8—72“ 千里之路不可扶以绳”两印，它们的界画是为了避免章法的松散而使用的。前者“ 明月前身”，是吴昌硕怀念前妻章夫人所作，印文造型趋欹侧，线条圆转富于动势，意示夫人妩媚娇柔的英姿；然而过多的弧线，在章法上定有流动不稳之态，所以在四字之间加“ 十”字界，达到了动中有静，飘柔中见稳重的极佳效果。后者“ 千里之路不可扶以绳”，以金文入印，金文结体大小不一，字形欹侧跌宕，以“ 井”字界画，产生了团聚统一、疏密协调的艺术气氛。

商库

图8-67

司马戎

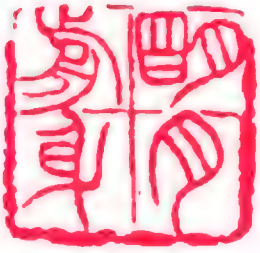
图8-68

南乡丞吏

图8-69

右马将厩

图8-70



明月前身（吴昌硕刻）

图8-71

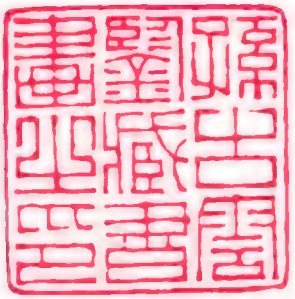
千里之路不可扶以绳
（吴昌硕刻）

图8-72

15．边栏变化法

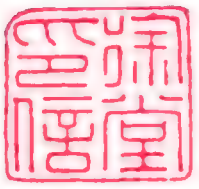
边栏是印章的组成部分。合理地设计好边栏与印文风格的关系，能使作品锦上添花，更具完整性和增加形式美的寓意。边栏的变化处理，是根据阴阳刻法、章法、风格等综合因素设计的。常见的边栏有以下几种：

（1）印边独立等宽。这种边栏，一般风格比较工整典雅，线条横平竖直，如图8—73“孙古云鉴藏书画之印”、图8—74“徐堂印信”两方朱文印，图8—75“韩毕印”、图8—76“上官建印”两方白文印。白文印的边栏为四周均等整齐的留红。



孙古云鉴藏书画之印
（陈鸿寿刻）

图8-73



徐堂印信

图8-74

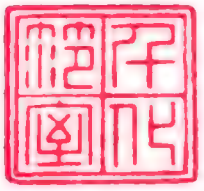
韩毕印

图8-75

上官建印

图8-76

（2）双边。双层边栏只是起装饰作用。印文风格要求同（1），如图8—77“千化范室”印。



千化范室（王石经刻）

图8-77

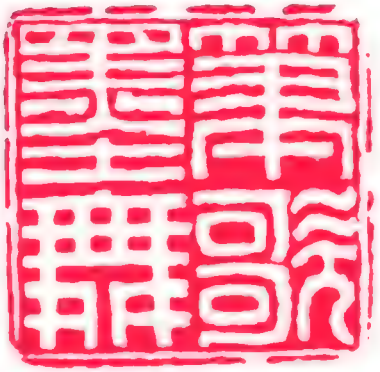
（3）白文套边。在古铙印中均用此式，是为了起变印文涣散为整体的作用，如图8—78“□内师铙”，图8—79“开方之铙”。明清流派印创作用此式，只是起变化形式的装饰作用，如图8—80“笔歌墨舞”，图8—81“小农”印。

□内师铙

图8-78

开方之铙

图8-79



笔歌墨舞（邓石如刻）

图8-80

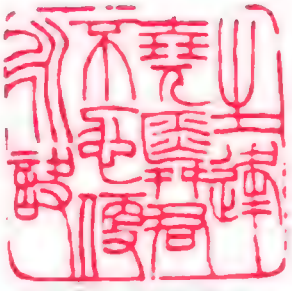
小农（钱松刻）

图8-81

（4）印文粘边。印文与边栏粘连的设计，一般为朱文，小篆入印。小篆圆转流畅，柔美多姿，与印边相连，气息贯通，浑然一体，如图8—82“ 袁氏止水”，图8—83“ 生逢尧舜君不忍便永诀”，图8—84“ 顾氏永宝”等印。白文印是用迫边残破的方法。迫边残破要根据章法的需要而为之，其中有一面迫边，二面迫边，三面和四面迫边。图8—85“ 王秉恩印”，为一面迫边残破，在笔画繁处起到了透气作用，又与“ 王”字的笔画简相呼应。图8—86“ 人外庐”印，入印文字竖画较多，“ 人”的捺画，“ 庐”的“ 广”字头长撇，均与印边呈平行线，此印的处理是两边迫边残破，既打破直线的平行，又使纵向势态的章法得到了横向的调节。图8—87“ 沈佺之印”，为三面迫边，此印章法稳健，刀法凝重，线条基本均布印面，有平淡之嫌；然而作者以左、上、右三面迫边残破，在视觉上有冲出印面之势，调节了印面的滞重，赋予了章法博大的涨力。图8—88“ 依隐玩世”和图8—89“ 大欢喜”两印，四面迫边残破，为拟汉烂铜印的一种形式，两印章法本为均匀娴雅，然四周迫边残破，又增加了古朴烂漫的气象。

袁氏止水
（丁敬刻）

图8-82



生逢尧舜君不忍便永诀
（赵之谦刻）

图8-83

顾氏永宝
（吴昌硕刻）

图8-84

王秉恩印
（黄士陵刻）

图8-85

人外庐
（黄士陵刻）

图8-86

沈佺之印
（吴昌硕刻）

图8-87

依隐玩世
（归昌世刻）

图8-88

大欢喜
（归昌世刻）

图8-89

（5）宽边式。宽边是古钵阳文的一种表现形式。此类印章线条细均劲挺，印文布排错落开合，以等宽边围栏，给人以秀雅中显稳重、自然中见规整的艺术效果。图8—90“ 长绍”和图8—91“ 每饕”两印即是。

长绍

图8-90

每饕

图8-91

（6）宽窄调节式。印边有宽窄变化初见于封泥，近代吴昌硕最先把这一形式用于篆刻创作。印边的宽窄变化，可调节章法重心，增强形式感，有险中求稳，化险为夷，轻重呼应的作用。图8—92“石丁”印，两字互相紧迫，粘连右、上边栏，印文粗而上、右印边细，虽有轻重对比，但过于唐突，然而由于左、下部印文与边拉开了距离，为了平衡重心，故设计成宽边，形成了印边的对角对比和与印文的照应，章法生动奇妙。图8—93“子通”印，章法设计用意与前者相同，然而出人意料的是把左、上边栏去掉，别出心裁，使人耳目一新。在白文印中也有留边宽窄的章法设计，如图8—94“六亿神州尽舜尧”印，便是白文印中印边设计构思巧妙的印例之一。

石丁（邓散木刻）

图8-92

子通
（吴昌硕刻）

图8-93

六亿神州尽舜尧
（邓散木刻）

图8-94

（7）无边式。印章无边始于流派印，有萧疏简练、不激不励之感。创作此类作品，要根据文字造型的特点，一种是印章四周要有较长的线条，如图8—95“家在龙山凤水”印；另一种是入印文字的盘曲要略加改造，使章法有团聚感和凝聚力，如图8—96“茹芝饵黄”印。

家在龙山凤水
（邓石如刻）

图8-95

茹芝饵黄
（高翔刻）

图8-96

篆刻的章法千变万化，气象万千。以上只是简要介绍和分析了前人在章法形式上常见的一些印例。初涉创作要循序渐进，可按照以上印例进行拟仿创作，在拟仿中不断总结、积累和深化，并结合自己的审美情趣，举一反三，灵活运用，才能从必然王国上升到自由王国。

练习：

根据以上十五种章法进行拟仿创作练习。入印文字的造型，要与所拟仿印例比较相近。

第九章　篆刻的款识

印章的款识是篆刻艺术的组成部分，犹如书画作品的落款。一幅书画作品无款无印，一方印章不刻款识，均不能成为一件完整的艺术品。

篆刻的款识也称边款，是刻在印章四侧、顶端的款语。刻法有阴阳之分，阴文称“款”，阳文谓“识”。边款的创作始于文人刻印，其中又有上、下款之分。上款刻嘱刻或被赠者的名，在名后加称呼和谦词。下款一般为创作时间、作者姓名、地点或注印章释文等。不是馈赠、嘱刻的印章不刻上款。一般的款语少者一二字，多则十几字。除此之外，另有一种长款形式，内容十分丰富，如在款中根据印文内容谈人生、论艺术，记述刻印过程、刻者与印主的交谊情感等。字数短则数语，长的有几百字之多。长款往往是一篇谈古论今，述艺抒怀的优秀散文，隽永可诵。在款语中，可以了解到作者的很多信息，如艺术主张、学术观点、创作动机等，有些则具有很重要的史料价值，也是后人辨别真伪的佐证之一。

边款虽是篆刻艺术的一部分，但又有它的独立性，如款语的内容和镌刻的书体、章法、刀法等，又组成了另一个艺术世界，有很大的学问。所以一方篆刻作品，又是作者综合素养的显现。

在古印中也有类似边款的式样，如隋唐以后的官印，在印背上铸刻有少量的文字，但它的性质与后来的款识是完全不同的，它是封建王朝权力的象征，是凭信之物，刻铸的内容多为铸造机关、年月、释文及编号等。

一、款识简述

最早见到的边款是元代赵孟頫“松雪斋”、“天水赵氏”两印在印侧镌刻的“子昂”两字款。明代篆刻兴起，文彭在边款上有着创造性的发展，首创双刀边款艺术，字体以隶书、行书居多。随后竞相效仿，创新迭起，数百年来蔚为大观。边款分双刀、单刀、单双刀相间三种刻法，也有以阳文与图像入款的。运刀分冲刀和切刀。

（一）双刀款

双刀款与刻碑相同，先在印侧用毛笔书写款文，然后按文字笔画的边缘线用双刀，一来一回地刻去墨线，笔画呈“V”形，文字成阴文。双刀的特点是能准确地再现毛笔书法，表现书写的笔墨情趣。明代文彭创造了此法（见图9—1）。其后，苏宣（见图9—2）、汪关（见图9—3），均师法文彭而自成面目。吴让之（见图9—4），喜用此法作隶书款，生动而富有情趣。

（二）单刀款

单刀刻法是以刀代笔直接在印侧镌刻，每一笔画只需用一刀完成。单刀镌刻要求作者对文字的结构有一定的把握能力，以刀就势，点刀成趣。双刀虽能较准确地再现书法，表现书写特性；然而单刀更具刀的语言，有浓厚的金石气息，铁笔挥洒，刀笔交融，与印面更加吻合。明代何震是始用单刀刻款的先驱，他的楷书款，线条以点起，以石就刀，运刀猛利痛快，结体跌宕险峻，章法错落有致，别开生面（见图9—5）。在他的影响下，效法者众多，用单刀刻款渐成风气，成为边款的主要创作形式。

清代丁敬，在何震的基础上创倒笔法，即起刀细尖，收刀粗壮（ ），与毛笔书写的运笔方向相反，转石就刀（见图9—6）。丁敬与何震的边款风格虽基本相似，但倒笔法能更好地表现线条的

图9-1

图9-2

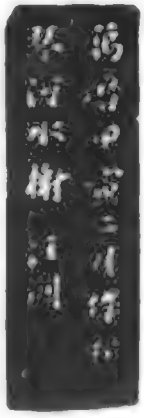


图9-3

图9-4

起伏与使转。黄易用此法作小楷，风格简淡典雅，具晋唐韵味（见图9—7）。蒋仁的单刀款在丁敬的基础上更进一步，他以转刀不转石的方法刻楷书，较之以石就刀更能统观全局，准确地把握字形结构，避免了镌刻一字需转石数次易造成的顾此失彼（见图9—8）。单刀刻行书款则另有一番情趣，图9—9、图9—10分别为邓石如、奚冈的行书款，起刀轻入，运刀稳健，提按有度，顿挫分明，苍茫古雅，沉着痛快。单刀边款发展到近现代，吴昌硕、黄士陵的创作，又赋予了新的情趣。吴昌硕的单刀款，气势逼人，跌宕有致，行草气息溢于行间（见图9—11）。黄士陵以冲刀魏碑入款，结体斜侧，豪放雄健，犹如一部小型的魏碑法帖（见图9—12）。

图9-5

图9-6

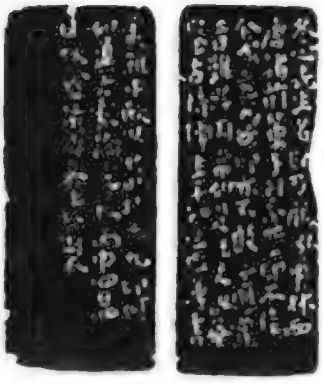


图9-7

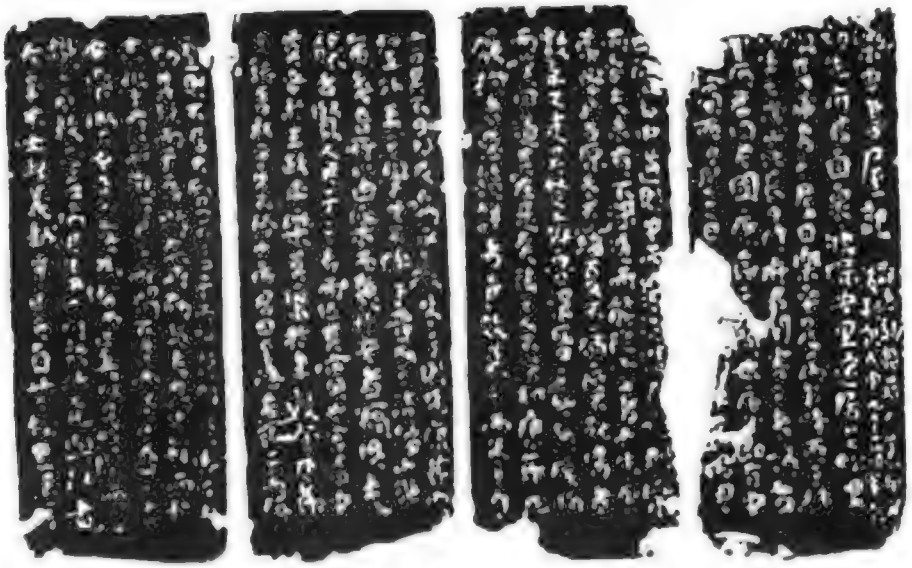


图9-8

图9-9

图9-10

图9-11

图9-12

(三)单双刀相间款

单双刀并用的刻法能两者兼得，既具双刀的准确和再现书写性，又能体现单刀俊丽苍茫的金石气，故印家们仍时常以此法刻之。图9—13邓石如的行书款，图9—14吴让之的隶书款，图9—15吴昌硕的篆书款等，均是单双刀相间刻成的。镌刻时，按毛笔书写情趣提按起伏，在单刀未到位处，再补加一刀，便能增强毛笔的书写效果。

图9-13

图9-14

图9-15

(四)阳文与图像款

晚清赵之谦创造性地发展了边款艺术，开创了魏体阳文和图像入款的新体式，大大丰富了款识艺术的表现形式。赵之谦的阳文楷书款雄强霸悍，有“铁马秋风”之势，犹如一幅北魏造像题记拓片（见图9—16）。阳文的刻法用双刀，与印面朱文刻法相同，可用毛笔在印侧先书写，也可直接镌刻。图像款也是由赵之谦开创的，与印文、款语结合，构成了内容与形式的完美性，其妙无与伦比。图9—17为赵氏四面款。图9—18是图像与文字一体的新形式。

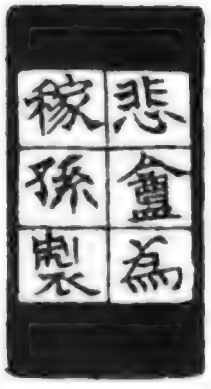


图9-16

①

②

图9-18

③

④

图9-17

二、刻款技法

古人印章的款识，给我们留下了十分珍贵的资料和学习借鉴模式。初学刻款，也要从临刻开始，待掌握刀法、风格后，才能进入创作练习。

(一)款识的位置

印侧的前后、左右和印顶，都可镌刻边款。边款的位置和顺序排列是有一定讲究的，如图9—19所示，共分五面，从①起款至⑤长款收顶。每方印的款语多少不一，但必须按顺序进行。如文字较少，只需刻一面或一二行，为单面款，刻在印侧的左面①；需刻两面的为①、②，称两面款；文字较多的长跋，可刻满五面，最后在印顶收尾，图9—20为五面款。

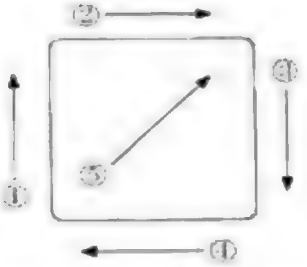


图9-19　边款顺序示意图

图9-20　五面款

(二)边款的刻法

刻法分双刀、单刀、单双相间三种。单双相间法只要有双刀、单刀刻法的基础，稍加练习便能创作。下面就双刀、单刀作一介绍。

1. 双刀法

先在印侧用小楷笔写好款文墨稿，然后像刻碑一样用冲刀，一来一回两刀刻去笔画墨线，即成白文。阳文与白文刻法相反，刻去笔画墨线以外，保留墨线。

2.单刀法

顾名思义，每一笔画只能用一刀来完成。刻单刀款不写墨稿，以刀代笔随手刻成，转刀不转石。刻法一般用切刀，以刀的一角稍用力按入石中，即成三角点（ ），各种笔画皆从点出，在点的基础上，移刀延伸便成线条。

(1)横画,刀杆向右前倾斜,以右刀角切入石内,刀杆向左推动,刃口切向左,成一横( )。

(2)竖画,刀杆向前倾,前刀角入石中,刀杆向后(怀内)切下,刀痕成一竖画( )。如竖画较长,刀切下后再往内移动，便成长竖（ 。

(3) 撇画，撇的刻法与竖相同，只是切入的方向有别（ ）。

(4) 捺画，通常刻成反捺，即长点。切入方向从右下往左上运刀，刀痕成长点( )。刻正捺,需要把石转动180° 角,刀痕成( )。

(5) 点画，根据点的正侧俯仰方向顺势点切，便成各种不同方向的点（ ）。

(6)斜钩,起刀切入石内,刀刃往右下切成点,再向下移刀,成“ ”,最后在尾端用右下刀角(刀刃与线条重合）稍用刀一顶，便成斜钩（ ）。

(7)竖钩,直线处与竖画相同,刻成“ ”,在竖的尾部再用内刀角横向往左一顶,成竖钩( )。

(8)竖弯钩,先刻成竖点,下移,再向右转,刻成竖弯“ ”，然后与竖钩同一方法，点出钩（ ）。

(9)心钩,从右起刀,顺弧形向左上移动,刻成“ ”，再刀杆向右内倾斜，以右下刀角对准起刀处切入,即成心钩 （ ）。

练习：

(1) 双刀法。练习各种书体，体会各自用刀的特点。

(2) 单刀法。练习九种基本笔画；选择一家单刀边款，反复临刻，直至形神兼备，方可进入创作。初习单刀难以把握结构字形和行距、行线，可先在所刻印侧用墨抹成墨面，再用铅笔打上行线，在行线内用铅笔把所刻内容写成楷书，最后再操刀镌刻。

边款是篆刻创作的内容之一，如同书画作品，若正文或画面很精彩，结果落款很糟，不但不能锦上添花，反而造成对作品的破坏，给欣赏者的感受是不言而喻的，作者的综合修养恐怕也会大打折扣。所以，边款水平的提高与印面同样重要。有些初学者认为只要把印刻好，边款好坏无所谓，这是错误的认识。

三、拓边款

拓边款是最后一道工序。边款一般不拓，如果遇有展览、出版、发表等，需体现作品的完整和作者的综合实力时才拓；另一种是一方印从印面、款识都比较满意，把它拓下来，作为创作成果资料保存，或用于应急。拓款的用具和材料有棕老虎、拓包、白瓷碟、白芨水、连史纸、宣纸、毛笔、墨。

拓款的方法分墨拓和蜡拓两种。墨拓又分乌金拓和蝉翼拓。乌金拓墨色乌黑，略有光泽，款字呈白色，清新夺目，形成黑白极地对比；蝉翼拓墨色淡雅均匀，款字白色，字口清晰，有文人写意画轻描淡写的意境。墨拓虽然麻烦些，但效果非常好。蜡拓是一种简易拓法，一般为了应急，效果远不如

墨拓精美。具体拓法如下：

（一）墨拓

乌金拓的方法是：印侧先洗刷干净，涂抹一层薄而均的白芨水，稍等片刻后用手指触摸，感觉似干非干时，把连史纸覆盖在上面，再用干净毛笔蘸少许清水，把纸依次抹湿，与印侧款面粘住，再取两层宣纸盖在连史纸上，用手掌重按两次，吸干连史纸上的水分后揭去，再取薄而有韧性的纸，如连史纸、毛边纸、蜡坯纸等，垫在连史纸上，用棕刷先轻后重反复敲打，直至字口凹陷，文字清楚可见，然后再揭去垫盖在连史纸上的宣纸，待至八九成干时，即可用拓包上墨。上墨时，拓包蘸墨后要在白瓷碟上轻轻拍打数次，使拓包底面墨色均匀，细心地从无字处刷拓至有字处，重复数遍，直到款面乌黑发亮，文字清晰为止。待拓纸全干后就可揭下，揭时先从一角起，依次扩大，如有局部粘连难揭，可在纸上呵一口气，便能顺利揭下，决不能硬揭而撕裂。

蝉翼拓的方法与乌金拓基本相同，不过蝉翼拓拓刷的次数少，墨色浅淡。拓时要十分小心，拓刷的衔接处要天衣无缝，不留痕迹，最后犹如透明的蝉翼，其名由此而得。

（二）蜡拓

这是一种最为简便的快速拓法。先将款面清刷干净，把连史纸覆在其上，两侧用手执住，绷紧，然后用蜡墨在纸上平磨，直至文字清晰明朗。蜡墨文具店有售，或用黑蜡笔代用。

练习：

（1）练习乌金拓法。白芨在中药店可买到，如一时难购，用胶水稀释也能代用。第一次拓款不一定能成功，练习几次后便能很好地掌握了。

（2）练习蝉翼拓法。体会拓刷的轻重和衔接。

（3）尝试蜡拓法。备于应急之用。

第十章　篆刻学习的方法与步骤

通过前面技法、创作的学习，我们已经能刻出印章来了。在此基础上如何循序渐进，少走弯路，不断提高自己的创作水平，则还需要有一个正确的学习方法和具体步骤。

一、临摹的学习方法

临摹的方法前面已作过一些介绍，临摹到了一定程度后，即要进入意临阶段。意临在某种意义上是带有创作成分的，一方意临作品在形上可能不完全忠实于原作，因为其中已掺有作者的审美思想，但“神”是可以完全相同的。图10—1为邓散木先生三方意临作品，我们从中不难发现原作与临作的不同之处，如结构字形、章法的虚实对比，线条的轻重变化，边栏的残破与宽窄等，都不同程度地按自己的审美要求略作适当的调整，然而原作的精神却完好无损。

图10-1

二、临摹对象的选择及步骤

篆刻学习宜从汉印开始，我们已经知道。然而在大量的汉印中，风格各异，琳琅满目，临摹对象如何选择？步骤怎样安排？如何达到事半功倍的效果？这就需要按照先易后难的规律，依次选择，逐渐深入。如果漫无目的，随心所欲，虽下了很大功夫，却收效甚微。

(一)白文印

1. 工整平稳一路

（1）选择汉官印中线条横平竖直，章法稳健疏朗，字口清晰的作品（见图10—2），临摹数量10方左右。

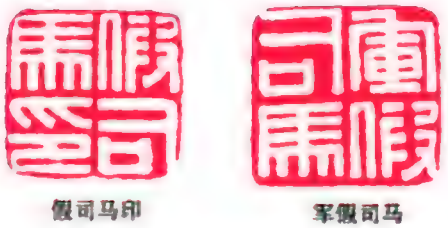


图10-2

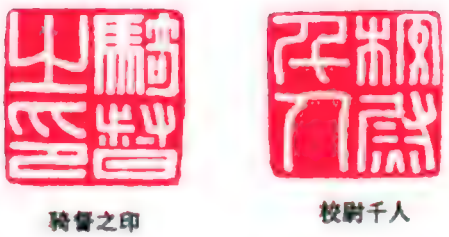


图10-3

（2）选章法工整，笔画繁简结合的作品（见图10—3），临摹数量同上。

以上的临摹，重点体会工整平稳一路印的章法，掌握笔画线条的质感特征和稳健沉着运刀的能力。

2. 平稳中有变化

选择章法平稳，线条略具方圆、粗细变化的印章（见图10—4）。各选5方临摹，从中体会线条粗细对比、起收和转折的变化。

兰干左尉　　棟檐右尉　　汉归义氐佰长

图10-4

3. 粗放

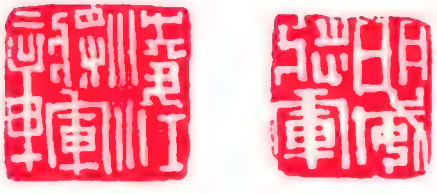
选择粗放，气息古朴，线条粗细疏密相间的作品（见图10—5），选临5方。掌握章法、线条变化以及迫边残破的方法。

奉车都尉　　骑都尉印　　汉归义羌邑长

图10-5

4. 奔放跌宕

这一路印章为汉将军印，特色鲜明，结体欹侧跌宕，线条正侧俯仰，富于变化（见图10—6），选临10方。掌握章法、结体、线条特征。在刻法上可单、双刀并用。



浚江将军章　　明威将军

图10-6

5. 复归平整

有了前四种基础后，再复归平整。满白文在汉印中是最工整的一种风格（见图10—7），选临10方。从中掌握精细平整的章法布局和线间留细朱丝的运刀控制能力。

杨武私印　　刘寿私印

图10-7

通过以上数十方不同风格汉印的临摹，已初具规模。为了达到巩固提高的目的，在此基础上进行学用结合的拟仿创作练习。

练习：

按以上不同风格逐一进行拟仿创作，创作的数量每一类在20方左右，在特征上以像为佳，不要随意发挥，因为这一阶段仅是继承传统。练习方法：(1)选定入印内容；(2)查汉印篆工具书(如《汉印分韵合编》等)，典书中每一字有多种篆法，要根据章法选择；(3)印稿设计一定要精细，待满意后再渡稿上石，特征尽量吻合拟仿对象。

经过临摹和拟仿创作练习，已具备一定的创作能力，至此可作为汉印学习的一个阶段，随后可上溯秦印、古钵，下涉明清流派，继续深入和扩展。但不是汉印的学习到此为止了，而是在博涉秦印、古钵和流派印后，仍需按学习计划不断回头温习，每次温习必有新得，创作也定会有新的境界。因为汉印知识是取之不尽、学之不完的。

(二)朱文印

在临摹白文印掌握一定程度后，要结合朱文印的学习。朱文印也应从规整一路始。

1. 选汉朱文

汉朱文在章法、篆法、文字造型上基本与白文相似（见图10—8），有了白文的基础，进入此类印的临摹学习就比较容易。汉朱文印流传不多，从中选择临摹10方，便能打下一定基础。

刘龙印信　　刘龙　　刘奉印信　　顺承　　大利且中公　　力敏私印

图10-8

2. 选圆朱文

圆朱文气息流畅，婀娜多姿，线条均匀劲挺。由于线条细如铁丝，故又名“铁线篆印”（见图10—9）。选择临摹20方。圆朱文为元代赵孟頫所创，然而他的作品流传极少，清代赵之谦的朱文印可作范印。

图10-9　赵之谦刻印

3. 选古玺朱文

临摹10方，从中掌握错落自然的章法，如图10—10。

图10-10

4. 选流派朱文

选择别具个性特点的流派朱文印，如吴让之（见图10—11）、黄士陵（见图10—12）、吴昌硕（见图10—13）、齐白石（见图10—14）等，各选临10方，开阔视野，掌握多种技巧，在此基础上选定一家一式深入专攻。

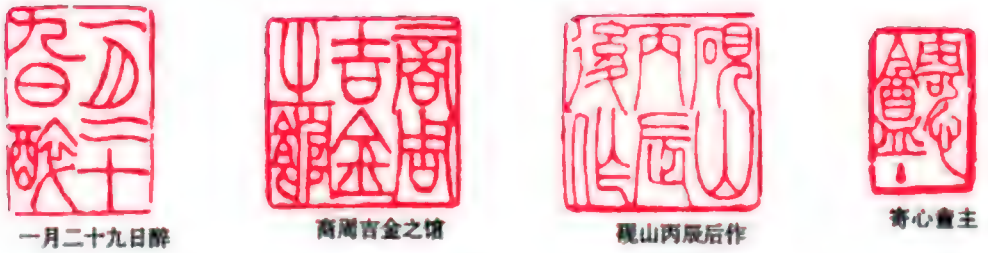


图10-11　吴让之刻印

图10-12　黄士陵刻印

图10-13　吴昌硕刻印

图10-14　齐白石刻印

练习：

根据以上各类不同风格的印章，进行拟仿创作，每一类不少于10方。

本章简单介绍了学习篆刻一般的方法步骤。学习艺术有它的规律性，但也有灵活的一面，因为艺术不是数学，数学是逻辑思维，学习的先后无法倒置。学习篆刻的方法步骤不能绝对化，从先秦古玺或从流派印入手均有成功的先例，不过收获和成效的快慢会有所区别。

通过以上的学习，我们已取得了一定的成果，下一步的深入发展是专攻与博涉，在传统上狠下功夫。清代著名篆刻家钱松，有临摹汉印二千多方而自成一家之例。故学习传统是发展自己最有效的方法，而且传统功夫越深厚，日后创作的路子也就越广阔。继承是为了创新，因为新是艺术的生命，是延续，是发展。囿于传统，最后只能成为印奴。白石老人有“万事贵创造，文艺贵创新”的至理名言。他的大师地位确立，他的成功，就在于他自己所说的“胆敢独创”四个字上。他对自己艺术发展道路曾这样说过：“余之刻印，少时既刻古人篆法，然后即追求刻字之解义，不为摹、作、削三字所害，虚掷精神，人誉之，一笑，人骂之，一笑！”当时持保守态度的印家们讥他为“野狐禅”，而白石老人坚定地走他自己的创新之路，不被传统所囿，不随波逐流去迎合他人。所以他的书、画、印最后都能独领风骚，成为闻名遐迩的艺术大师。

附　录

一、文字类工具书目

1. 《甲骨文编》　中华书局出版　1965年
2. 《甲金篆隶大字典》　徐无闻主编　四川辞书出版社出版　1991年
3. 《古籀汇编》　（上、下册）　徐文镜编　武汉古籍书店出版　1985年
4. 《古钵文编》　罗福颐编　文物出版社出版　1981年
5. 《汉印分韵合编》　上海古籍书店出版　1982年
6. 《汉印文字征》　罗福颐编　文物出版社出版　1978年
7. 《金文编》容庚编著　文物出版社出版　1985年
8. 《说文解字》(汉)许慎撰　中华书局影印　1992年

二、印谱类书目

1. 《古玺汇编》　罗福颐主编　文物出版社出版　1981年
2. 《印典》　国际文化出版公司出版　1983年
3. 《故宫博物院藏印选》　罗福颐主编　文物出版社出版　1982年
4. 《上海博物馆藏印选》　上海书画出版社出版　1979年
5. 《古封泥集成》　孙慰祖主编　上海书店出版　1994年
6. 《瓦当汇编》　钱君匋编　上海古籍书店出版　1988年
7. 《十钟山房印举选》　庄新兴编　上海书画出版社出版　1985年
8. 《二百兰亭斋古铜印存》　西泠印社出版　1993年
9. 《吉金斋古铜印谱》　（清）何昆玉藏辑　上海书店出版　1989年
10. 《明清篆刻家流派印谱》　方去疾编　上海书画出版社出版　1980年
11. 《西泠四家印谱》　西泠印社出版　1987年
12. 《西泠后四家印谱》　西泠印社出版　1982年
13. 《丁敬印谱》　上海书店出版　1991年
14. 《吴让之印谱》　方去疾编　上海书店出版　1983年
15. 《汪关印谱》　上海书画出版社出版　1980年
16. 《赵之谦印谱》　方去疾编　上海书画出版社出版　1979年
17. 《徐三庚印谱》　上海书店出版　1993年
18. 《赵之琛印谱》　上海书店出版　1993年
19. 《黄士陵印谱》　（上、下集）　上海书店出版　1993年
20. 《吴昌硕印谱》　上海书画出版社出版　1985年
21. 《陈师曾印谱》　北京荣宝斋出版　1988年
22. 《齐白石书法篆刻》　人民美术出版社出版　1979年
23. 《玺印鉴赏》　陈松长著　漓江出版社出版　1993年
24. 《故宫博物院藏肖形印选》　叶其峰主编　人民美术出版社出版　1984年

还有现代名家的大量印谱，均可作为欣赏、参考之用。

三、印章篆刻临摹资料

1.先秦古　、秦印、汉印(118方)：

菉阴都左司马

口门枋

平阴都司工

上师之印

北乡之印

长平乡印

卫国邑印

宜津阳印

前锋司马

巧工司马

博平家印

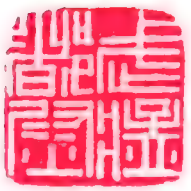
军司马印

关内侯印

关中侯印

前锋司马

陷阵司马



武猛都尉

司马督印

沙渠长印

雝(雍)睦男家丞

康武男家丞

征羌国丞

睢陵家丞

军曲侯之印

昌县马丞印

代马丞印

破姦军马丞

利成长印

尚浴

厨啬

廩印

西立乡

巨瘭千万

陈良私印

许长宾

陈长伯

张少卿印

许初私印

张冯私印

夏延寿

赵未卿

尹当时印

申免獨印

焦博之印

张子功印

袁仆之印

袁少生印

叔博私印

肖子元

张寿私印

杨子方印

尹长之印

臣傅丘

张国之印

箸胥欤

蝶千秋印

张九私印

异口

扬威将军章

□杨将军章

折冲将军章

伏波将军章

奋威将军章

裨将军印

宗正偏将军章

蛭将黑印

仲春

程丰

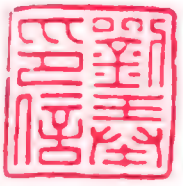
刘峰

伯孙

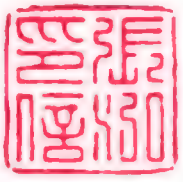
刘龙

顺承

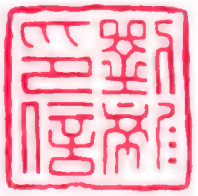
马忠印信



刘春印信



张弘印信



刘龙印信

汉屠各率善君

汉匈奴呼卢訾尸逐

魏率善氐仟长

晋归义羌王

晋率善氏佰长

晋率善羌仟长

晋率善口佰长

魏乌丸率善佰长

张敞私印

阆丘长孙

潘刚私印

接治

2.吴让之(吴熙载)篆刻(33方)：

十二硯斋

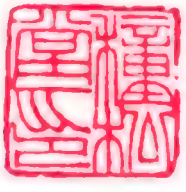
蓝平姚氏

仲海小印

仲陶小印

仲陶父

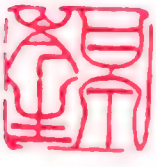
望美人兮天一方



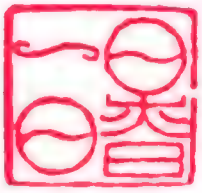
种松堂印

黄梅花馆

十二硯斋

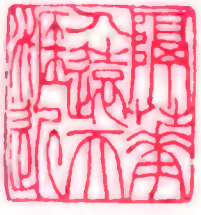


甘泉岑生

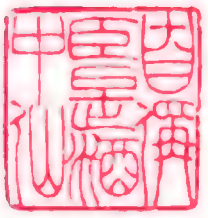


日慎一日

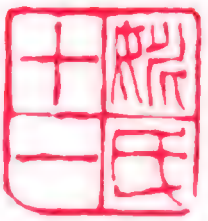
兴斋



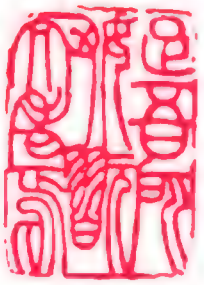
隔花人远天拥远



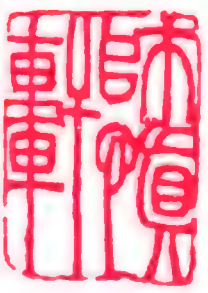
自称臣是酒中仙



姚十一氏



足音所好玩而老焉



师慎轩

种松堂章

心不食荣身不辱

盖平姚氏种松堂印章

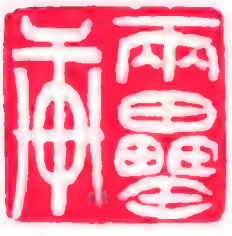
渤海姚氏书画

仲声书画

石寿斋

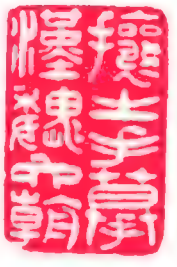
安雅

砚山

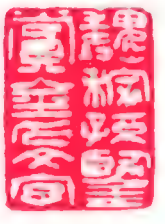


两晏轩

吴熙载印



摸之手摹汉魏六朝



魏稼孙鉴赏金石文字

丹青不知老将至

梦里不知身是客

晋铜鼓斋

包诚私印

3.赵之谦篆刻(55方)：

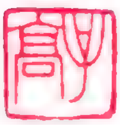
扮叔手校

无闷得古佛像归依记

子容

嘉和老农

澂

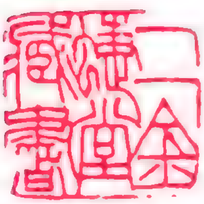

子高

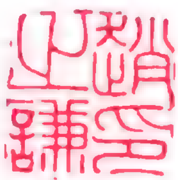
戴

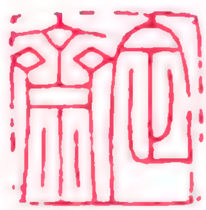
某子

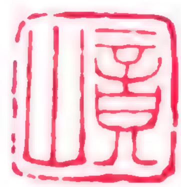
祖荫

子重


二金蝶堂藏书


赵之谦印


定斋

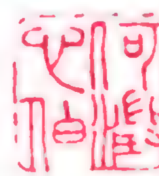

竟山

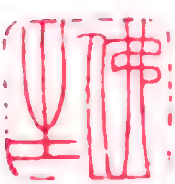
支父

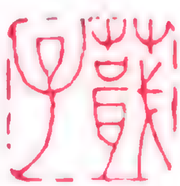
曾归杨曾

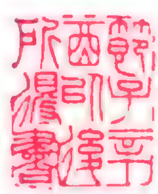
树镛审定

季欢


何澂心伯

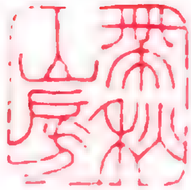

佛生


兹子


节子辛酉以后所得书

菽度所得金石

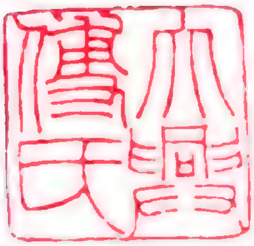
遂生



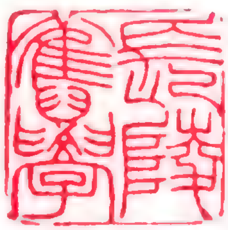
带秋山房

赵霱阿

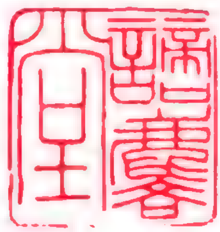
会稽赵氏双勾本印记



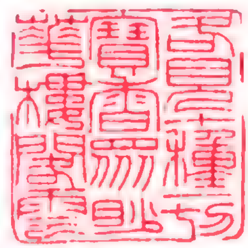
大兴傅氏



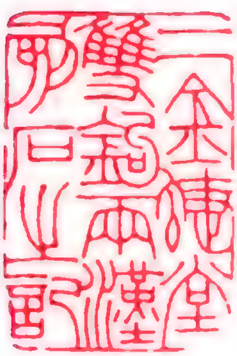
长陵旧学



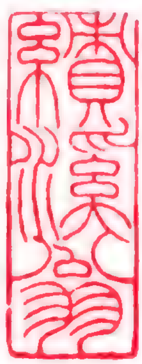
调摩室



各见十种一切宝
香众妙华楼阁云



二金蝶堂双钩
两汉刻石之记



绩溪翁

均初所有
金石之记

日载东记

徐宗棠

小字秦生

曹振

以礼审定

孙憙

赵涵之印

小脉望馆

柯倩校读

傅以豫茂臣氏之印信

元祐党人之后

胡澍印信

赵之谦印

赵之谦同治纪元以后作

大兴刘铨福家世守印

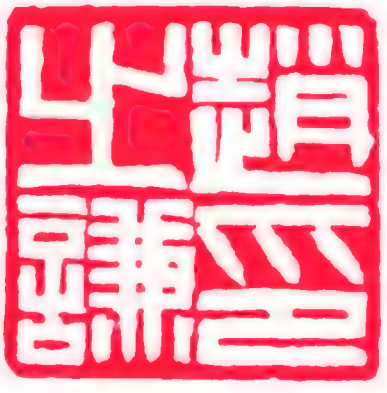
王懿荣

俯仰未能弭念非但一

以分为聚

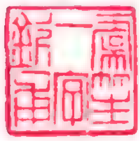
鼎盛长寿

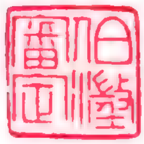
西京十四博士今文家



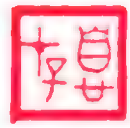
赵之谦印

4.黄士陵篆刻(27方)：


寓笙一字钦甫

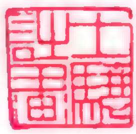

伯徵审定

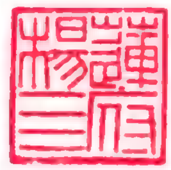
仉璧长寿

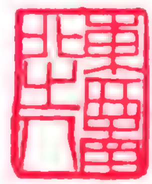

息存

盾斋

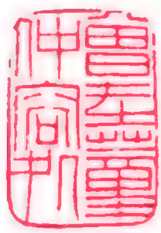
駴道人

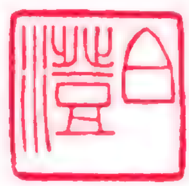

士骥诗画

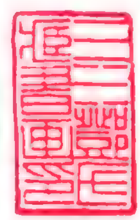

莲府杨四

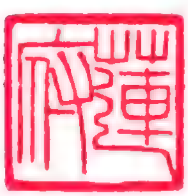

东西南北之人

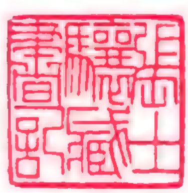
学思斋藏书印

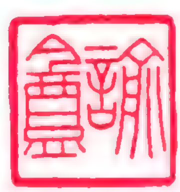

曾在董仲容处

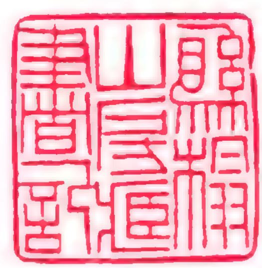

伯澄


三水邓氏藏书画印


莲府


张士骥藏书记

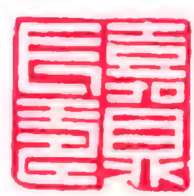

谕斋

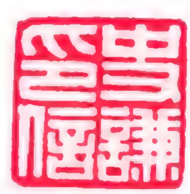

县栖山房藏书记

吏龄盛九

德贤长寿

开铭长寿


嘉鼎长寿


史谦印信

景璠印信

士曠印信

寄盦

心出家僧

人生识字忧患始

5.吴昌硕篆刻(47方)：

苦铁

苍石

棄仙

伯年过眼

山阴任颐

周代陶瓦

字曰定丞

日利千金

吴育半仓

兰为同心

上和

棄仙

豫卿

潘郎

闵园丁

葛昌楹

蠲(懒)宜室

蒋锡绅印

庐江

李诚

竹楼

吴育之印

Green Apple Data Center

悔畫

瑞徵长寿

蒋汝藻印

伤心男子

半仓

从牛非马

老渔

画隐

眉畫

叔平

陈鲲

蔚楷

清況

竹洞农

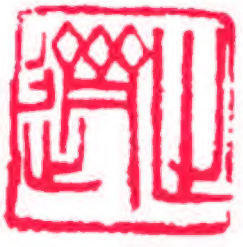
五味亭

葛书徵

烟海倦人

念瓌(萱)审定

修畫



止斋

高凳公

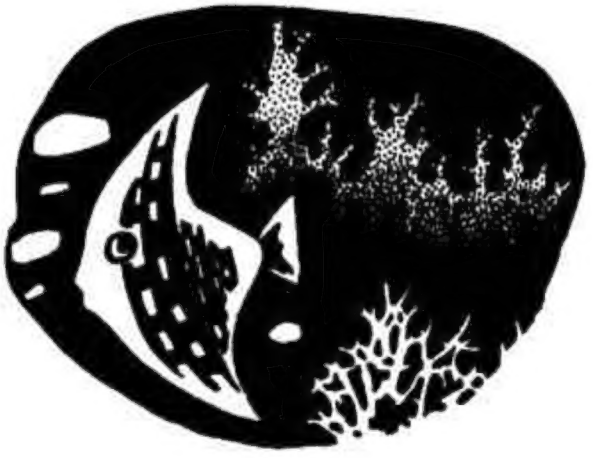
Green Apple Data Center

学稼轩

聚教轩

震仰盂

师口楼



Green Apple Data Center